This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

12482
7

12482.7

Harvard College Library.

FROM THE

MARY OSGOOD LEGACY.

"To purchase such books as shall be most needed for the College Library, so as best to promote the objects of the College."

Received 1 April, 1899.

Der Coupletreim in Shakespeare's Dramen.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

hohen philosophischen Fakultät der Universität Marburg

eingereicht von

Julius Heuser
aus Rodenberg.

Marburg.
1893.

124 82.7
8

APR 1 1899
LIBRARY.

Mary Osgood fund.

Vergl. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Band XXVIII.

(Orthographie des Jahrbuchs.)

Druck von R. Wagner in Weimar.

Vorliegende Arbeit wurde am 18. I. 1892 von der hohen philosophischen Fakultaet zu Marburg als Dissertation angenommen.

Meiner lieben Mutter.

Die Dramen Shakespeare's setzen sich ihrer äußeren Form nach bekanntlich zusammen aus dem Blankverse des Gorboduc von Th. Sackville und Th. Norton, den lyrischen Metren der alten Miracle Plays (meist kurzen Reimparen), der Prosa der Dramen Lyly's und dem Doggerel-rhyme (Knittelvers) der Moral Plays und der Interludes.

Der *blank verse* steht von diesen an weitaus erster Stelle. Eine eigenthümliche Erscheinung innerhalb der in *blank verse* geschriebenen Partien bilden die je nach den Stücken in mehr oder weniger großer Anzahl eingestreuten paarweise gereimten Verse. Für einen Theil dieser *couplets* ist Regelmäßigkeit im Gebrauche seit Langem erkannt worden, sowohl bei den Vorgängern Shakespeare's als bei diesem selbst. Schon Addison (im Spectator vom 14. April 1711) stellt eine Regel für die Verwendung der Paarreime fest. Nachdem er sich gegen gänzlich oder z. Th. in Reimversen geschriebene Dramen erklärt hat, sagt er bezüglich des Couplets: *I would not, however, debar the poet from concluding his tragedy, or, if he pleases, every act of it, with two or three couplets, which may have the same effect as an air in the Italian opera after a long recitativo, and give the actor a graceful exit.*

Bezüglich der unmittelbaren Vorgänger Shakespeare's — von Sackville und Norton (Gorboduc 1560) bis Chr. Marlowe (Edward II. 1592) — gelangen Arnold Schröer (Die Anfänge des Blankverses im

Englischen, Anglia IV) und J. Schipper (De versu Marlowii, Bonn 1867[1]) hinsichtlich der Verwendung der Couplets zu dem übereinstimmenden Resultate, daß '*versus sonantes*' in den erwähnten Dramen nur selten und vornehmlich zur Andeutung von Scenen- und Aktschluß verwendet wurden.[2])

Hermann Krumm (Die Verwendung des Reimes in dem Blankverse des englischen Dramas zur Zeit Shakspeare's (1561—1616). Theil I) stellt im Allgemeinen ohne Scheidung der verschiedenen Reimarten fest, daß «alle Verwendungsarten, die dem aufmerksamen Leser Shakespeare's auffallen, bereits bei seinen Vorgängern und jüngern Zeitgenossen zu belegen sind, daß von allen diesen aber nur Marlowe einen feinern Takt oder geläuterteren Geschmack in der Verwendung dieses Kunstmittels beweist, und daß es Shakespeare allein unter den damaligen Dramatikern vorbehalten war, den Reim überall mit künstlerischer Berechnung zu verwerthen.»

Was Dr. E. A. Abbott in seiner Shakespearian Grammar, Seite 515, andeutungsweise über die Verwendung des Reimes bei Shakespeare sagt, kann zum vollen Verständniß der Erscheinung nicht genügen und ist auch nur zur Anregung gegeben.

Ebenso giebt J. Schipper in seiner Engl. Metrik II, Bonn 1888, § 90, wie es dem umfassenden Charakter des Werkes nach nicht anders möglich, nur ganz allgemeine Bemerkungen über Shakespeare's Verwendung vom Reim. Eingehender beschäftigt sich G. König (Der Vers in Shakespeare's Dramen. Q F LXI) mit dieser Frage. Er unterscheidet auch, was unbedingt nothwendig erscheint, zwischen den verschiedenen Reimarten. Was König speziell über die Verwendung des Coupletreimes sagt, ist zweifellos richtig und im Allgemeinen auch erschöpfend; nur einige Punkte, besonders bezüglich des Reimes an Stelle von Bühnenanweisungen, lassen sich noch hinzufügen.

Wenn also über die Verwendung des Coupletreimes bei Shakespeare feste Resultate mehrfach vorliegen, so fehlte bis jetzt noch eine einheitliche Untersuchung über den äußern Bau dieser Kunstform. Es fragt sich, wie sind die vielfachen ungleichen Couplets d. h. Couplets,

---

[1]) Vgl. auch Schröer, Untersuchung über den Bau der Verse in Bale's *Comedy concernynge thre lawes.* Halle 1882.

[2]) Auch im mittelalterlichen deutschen Drama findet sich dieselbe Erscheinung. Vgl. Koberstein, Gesch. der deutsch. Nationalliteratur. 5. Aufl. I, S. 117; das. S. 375, Anm. 2; das. II, S. 238. — Auch in Schiller's lyrisch gefärbten Dramen finden wir die Verwendung von Coupletreimen.

deren erste Zeile kürzer bzw. länger als ein 5-Takter ist, aufzufassen; sind die metrischen Freiheiten, die für den *blank verse* gelten, auch auszudehnen auf den strenger gebauten *heroic verse*, oder hat Shakespeare Regelabweichung, die ihm für den erstern erlaubt schien, auch für letzern nicht gescheut? — d. h. mit andern Worten, es fragt sich für den Beobachter: sind die vorhandenen ungleichen Couplets als Unregelmäßigkeiten überall anzuerkennen, oder ist der Versuch zu machen, auf metrischem oder hier und da vielleicht auch auf textkritischem Wege regelrechte 5-Takter (*ordinary lines*) herzustellen? Mit unbedingtem Ja oder Nein auf der einen oder andern Seite ist diese Frage selbstverständlich nicht zu beantworten; es ist vielmehr jeder einzelne Fall zu untersuchen und in jedem einzelnen Falle Entscheidung zu treffen. Ich bin der Ansicht, daß eine rücksichtslose Konjekturenkritik selbst den leider vielfach so sehr verstümmelten Grundtexten der Shakespeare'schen Dramen gegenüber durchaus zurückzuweisen ist, daß aber anderseits eine unter steter Berücksichtigung der Ueberlieferung angewendete vorsichtige und maßvolle Textkritik in manchen Fällen, wo auf metrischem Wege Herstellung annehmbarer Verse nicht zu erreichen ist, nicht ganz von der Hand zu weisen ist. Diesen Grundsätzen gemäß ist in nachfolgender Untersuchung jedes einzelne auffallende Couplet nach Kräften sorgfältig geprüft worden. Ich bin dabei — um dies kurz vorwegzunehmen — zu der Ueberzeugung gelangt, daß vielfach, wo Unregelmäßigkeit zu herrschen scheint, thatsächlich ein durch erlaubte metrische Hülfsmittel erklärbarer, regelrechter Versbau vorliegt, daß aber auch bisweilen ein leichter Eingriff in die Ueberlieferung zum Zwecke der Herstellung des Metrums mindestens Anspruch auf Beachtung machen darf. Umgekehrt jedoch hoffe ich auch feststellen zu können, daß in vielen Fällen von der Regelform abweichende Couplets von Shakespeare mit Absicht und nach gewissen Grundsätzen zur Erzielung besonderer dramatischer Wirkung verwendet worden sind.

Es werden zunächst die einzelnen Dramen in der Reihenfolge, wie sie in dem sog. Globe Shakespeare der Herren William George Clark und William Aldis Wright enthalten sind (Reihenfolge der 1. Folio), auf die betreffende Frage hin vorgenommen werden. Dieser anscheinend etwas mechanische Weg erschien als der geeignetste, weil jegliches zwischen Blankversen enthaltene Couplet in Berücksichtigung gezogen werden sollte. Die sich ergebenden Gesichtspunkte für Verwendung der Couplets wird man leicht aus den aufgestellten

wiederkehrenden Listen bei den einzelnen Stücken ersehen. Bei einer Gesammtbehandlung der sich in den Dramen findenden Couplets nach solchen Gesichtspunkten, würde es schwer gewesen sein, die Einzeluntersuchung der auffallenden Couplets vorzunehmen; man würde dann die beiden bei dem eingeschlagenen Gange mit einander verschmolzenen Theile der Arbeit von einander trennen und jeden besonders haben behandeln müssen, und das erschien zu umfangreich und auch nicht genügend übersichtlich.

Zum Schluß wird eine Zusammenstellung der ungleichen Couplets die Uebersicht der Resultate im ganzen ermöglichen.

Die Verszählung ist die der Globe-Edition. Für den Apparatus criticus ist die Cambridge-Ausgabe (1. und 2. Auflage, letztere soweit sie bis jetzt im Buchhandel erschienen ist — bis Bd. 6 einschl.) benutzt worden. Sonstige herbeigezogene einschlägige Fachliteratur ist an den betreffenden Stellen verzeichnet.

I. The Tempest.

Das Stück enthält einschließlich des Epilogs 38 Couplets:

II, 1. 219—220; 326—327; IV, 1. 60—105; 128—138; Epilogue 1—20.

Von diesen sind:

1) Heroische Couplets 28.

II, 1. 326—327 markiert das Ende der Scene.

IV, 1. 60—105; IV, 1. 128—138 sind Stellen, deren lyrischer Charakter die Wahl des Reimes bestimmt hat. Der Reim ist ein Charakteristikum lyrischer Poesie. Wenn die erhöhte Stimmung, starkes Gefühl, Leidenschaft und Andacht unwillkürlich schon in Versen sprechen, so wird in Dichtungen, die als Kunstform reimlose Verse aufweisen, der Dichter leicht, wenn diese Gefühle sich besonders stark in ihm geltend machen und wenn die in seiner Zeit als maßgebend anerkannten (ästhetischen) metrischen Gesetze eine Mischung zulassen, zur äußern Kundgebung dieser Gefühle zu einer noch ausgeprägteren Kunstform, zum Reime, greifen. Wir werden diese Beobachtung im Laufe der Untersuchung häufig bestätigt finden. — Man darf wohl als glaubwürdig annehmen, daß die rein dramatische Form bei Shakespeare sich nur allmählich herausbildete, daß er in seiner Jugend lyrischen Stimmungen zugänglicher gewesen ist als im reifern Alter, und daß er seiner lyrischen Stimmung, in seinen Jugend-Dramen durch unbeschränkteren Gebrauch des

Reimes Ausdruck verlieh. Diese Annahme hat bekanntlich dazu geführt, Shakespeare's Dramen auf Anzahl der Reime hin zu untersuchen und die stufenweise Abnahme des Reimes als eins der sog. *metrical tests* bei der chronologischen Bestimmung der Reihenfolge der Stücke zu verwerthen. Hierüber Ausführlicheres mit besonderer Berücksichtigung der Couplets am Schlusse der Arbeit.

Die beiden zuletzt in Betracht gezogenen Stellen enthalten die Reden der Iris und Ceres in der 'Masque'. Für die Reden solcher übernatürlicher Wesen verwendet Shakespeare, wie schon Abbott (Sh.-Gr. 504) andeutet, gerne gereimte Verse mit 4 Accenten (vergl. hierzu auch Schipper II § 120; G. König S. 116). Wenn Abbott jedoch annimmt, daß diese Verse im Allgemeinen jambisches Metrum haben mit zwischengestreuten trochäischen Zeilen, so entspricht das nicht ganz der Wirklichkeit: der großen Mehrzahl nach sind die Reden von «Hexen und übernatürlichen Wesen» in trochäischen Vierfüßlern geschrieben, zwischen die jambische Vierfüßler eingestreut sind; und wenn wir hier die Reden der Iris und Ceres im fünffüßigen jambischen Metrum haben, so ist das eine Abweichung von dem sonstigen Gebrauch, die sich wohl daraus erklärt, daß der Tempest eins der spätesten Stücke Shakespeare's ist, in denen er sich vom jambischen Metrum überhaupt und speziell vom dramatischen Blankverse bedeutend seltener abwendet als in seinen Jugend-Dramen, die theilweise eine starke Mischung verschiedenartiger Metren aufweisen. Shakespeare scheint, im Gegensatz zu Schiller, der wie Zarncke in seiner Schrift über den fünffüßigen jambischen Vers [1]), Seite 49. 50, nachweist, vom strengen, regelmäßigen Versbaue zum freieren übergegangen ist, allmählich von dichterischer Ungebundenheit zu strengerer Regelbeobachtung sich gewendet zu haben.

Ein Erklärungsgrund für den Reim wird sich schwerlich finden lassen bei dem Couplet II, 1. 219—220:

> Ant. *I am more serious than my custom: you*
> *Must be so too, if heed me; which to do*
> *Trebles thee o'er.*

Der Reim ist zufällig. Daß mit solchen unbeabsichtigten Reimen zu rechnen ist, beweisen die Dramen Marlowe's, der bekanntlich seine dramatischen Erzeugnisse möglichst von Reim frei hielt und ihn nur am Scenen- oder Aktschluß, und auch da sehr selten,

---

[1]) Zarncke, Ueber den fünffüßigen Jambus mit besonderer Berücksichtigung seiner Behandlung durch Lessing, Schiller und Goethe. Leipzig, 1865.

verwendete. Solche wohl zweifellos ohne Absicht aus der Feder geflossene Reime bei Marlowe sind: Edward II ed. Wagner I, 4. 337 bis 338; ib. 367—368; ib. III, 2. 10—11; 18—19, 143—144; ib. IV, 6. 50—51; V, 1. 4—5. Später mehr hierüber.

2) Der Epilog ist geschrieben in Couplets bestehend aus vierfüßigen trochäischen Versen, untermischt mit jambischen gleicher Länge, welches Metrum Shakespeare, wie erwähnt, gewöhnlich den Reden übernatürlicher Wesen zutheilt; vgl. Mids. N. Dr. II, 1. 2 ff.; ib. II, 2. 69—74. 77. 83. Meas. f. Meas. III, 2. 275 ff. Der Epilog im Tempest ist der einzige dieses Metrums von allen Prologen und Epilogen in Shakespeare's Dramen.

3) Besondere Beachtung erfordern die Stellen III, 3. 49—50 und IV, 1. 123—124.

Die erste lautet:

— — — — — —

49. *Good warrant of.*
Alon. *I will stand to and feed,*
Although my last: no matter, since I feel
The best is past. Brother, my lord the duke,
Stand to and do as we.

Professor Mason hat vermuthet, daß hier ursprünglich ein Couplet beabsichtigt war und schlägt folgende Versabtheilung vor:

— — — — — —

49. *Good warrant of.* (unvollständige Zeile)
50. Alon. *I will stand to and feed, although my last:*
51. *No matter since I feel the best is past.*

Wie Professor Mason die folgenden Verse abtheilen will, ist in der Cambr.-Ed. nicht angegeben, vermuthlich so:

52. *Brother | my lord | the duke, | stand to | and do*
53. *As we* (unvollständige Zeile am Schluß einer Rede).

Das entstandene Couplet ist zweifellos untadelhaft in Bezug auf Metrum und Reim, es ruft aber zwei Unregelmäßigkeiten hevor — nämlich die unvollständigen Verse 49 und 53. Der Gebrauch solcher Zeilen am Schlusse von Reden ist so häufig bei Shakespeare (Abb. 511), daß kein Wort gegen sie zu verlieren wäre. Es fragt sich aber, ob ein Couplet an dieser Stelle begründet ist? Die Antwort muß lauten — nein; jeder Grund fehlt. Der Tempest ist eins der spätesten Stücke Shakespeare's, in denen Couplets sparsam und keineswegs nur, um etwa dem lyrischen Charakter des Dramas zu genügen, verwendet werden; er enthält, abgesehen von dem rein lyrischen

Zwischenspiel der Masque, nur ein Couplet: II, 1. 326—327, bei dem die Absicht — Markierung des Scenenschlusses — unverkennbar ist. Das Mason'sche Couplet muß demnach hier unshakespearisch erscheinen und ist abzuweisen. Aehnlich verhält es sich mit IV, 1. 123—124.

In Globe und Cambridge, 1. Ed., lautet die Stelle:

Prosp. — — — — — —
122. *My present fancies.*
Fer. *Let me live here ever;*
So rare a wonder'd father and a wife[1])
Makes this | place Par | adise.
Pros. *Sweet, | now, silence:*

Einige Exemplare der 1. Folio lesen in Zeile 123 *and a wise*, die andern *and a wife*. F_2 F_3 F_4 haben alle: *wise*. Die Verschiedenheit im Druck beruht auf dem Vorhandensein bezw. Fehlen des Querstriches: *wife* — *wife*. Rowe hat *wife*; Staunton, unter Vermuthung, daß hier ein Couplet beabsichtigt gewesen sei, zieht *wise* vor im Reime mit *Paradise:* unreiner Reim (Assonanz), da *z* : *s*. Denselben Reim, *wise—paradise*, bietet Love's Lab. Lost IV, 3. 72.

Schon die Form: 5-Füßler und 3-Füßler, die Shakespeare, abgesehen von Knittelversen und von Ant. & Cleop. IV, 10. 8—9, wo offenbar Verderbniß vorliegt, sonst nirgends im Reim verwendet, würde Grund geben, dies Couplet abzuweisen. Sodann, was soll metrisch mit den übrigbleibenden Worten: *Sweet, now, silence!* geschehen? Sollen zu Gunsten des völlig unregelmäßigen Couplets 2 unvollständige Verse hinter einander angenommen werden, die zusammen doch einen guten 5-Füßler ergeben? (*Sweet* einsilbiger Fuß zu Beginn des 2. Hemistichs: Abb. 482—484). Auch der Sinn der Stelle erscheint mit der Lesart *wife* klarer und verständiger. Soll man annehmen, daß Ferdinand, wenn er davon spricht, was das Eiland ihm zum Paradiese machen wird, nur an den „bewunderungswürdigen und weisen" Vater denkt und daß er seine Braut dabei mit Stillschweigen übergeht? Der Singular *makes*, der grammatisch besser zu nur einem Subjekte — *father* — zu passen und so die Lesart *wise* zu unterstützen scheint, ist nach Abb. 332 und 333 oder nach 336 zu erklären.

[1]) Cambr. Ed. 1891: *wise.*

II. The Two Gentlemen of Verona.

Enthält 52 Couplets. Von diesen sind:

1) regelmäßige heroische Couplets 44;

a) mit erkennbarer Absicht 42.

I, 1. 68–69; I, 2. 48—49; III, 1. 259—260; 3, Auftreten oder Abgang eines Schauspielers hervorhebend.

II, 4. 213–214; II, 6. 42—43; V, 2. 55–56; 3 Scenenschlüsse.

I, 1. 9–10; III, 2. 44—45; V, 4. 43–44; V, 4. 51—52; V, 4. 71—72; V, 4. 80—83; V, 4. 108—109; V, 4. 114–115; V, 4. 117–118; 10 Redeschlüsse.

Couplets, die den Abgang des redenden Schauspielers markieren, sind natürlich, ebenso wie Scenen- und Aktschlüsse, zugleich auch Redeschlüsse.

Für diese drei Rubriken gilt in erweitertem Sinne, was, wie schon in der Einleitung erwähnt, Addison von der Verwendung des Couplets überhaupt sagt: sie verleihen dem Schauspieler *'a graceful exit'* nicht nur, sondern auch seiner Rede, wenn er die Bühne noch nicht verläßt, einen anmuthvollen Schluß, — sie bilden den metrischen Abschluß eines Bruchtheils der Handlung. Neben diesem innerlichen Verwendungsgrunde scheinen Couplets dieser Art aber auch einen rein äußerlichen Zweck bei Shakespeare erfüllt zu haben: sie scheinen wegen ihrer leicht erkennbaren Stichwörter (*cues*) an Stelle von Bühnenanweisungen gern von ihm benutzt zu sein. Die Frage, ob Shakespeare selbst in seinen Dramen durch eine Notiz den Auftritt oder Abgang der Schauspieler, den Scenen- und Aktschluß und dergleichen bestimmt habe, ist meines Wissens bis heute noch nicht endgültig entschieden.[1]) Die QQ enthalten außer Q_1, Othello 1622, Angaben über Scenen- und Aktschluß überhaupt nicht; in F_1 sind 18 Dramen in Akte und Scenen, 12 in Akte, 6 überhaupt nicht eingetheilt; vgl. Fleay, Shakespeare's Manual, S. 63 ff. QQ und FF enthalten direkte Bühnenanweisungen über Auf- und Abtreten von Schauspielern nur in beschränktem Maße. Man darf vermuthen, daß die vorhandenen Angaben Zusätze verschiedener Schauspieler oder Regisseure sind (vgl. Elze, 2. Hamlet-Ausgabe, Introd. p. IX.); denn

[1]) Vgl. Delius, Die Bühnenanweisungen in den alten Shakespeare-Ausgaben. 1879. — Rich. Koppel, Scenen-Eintheilung und Ortsangaben in den Shakespeareschen Dramen. Jahrbuch IX, 269 ff. — Karl Theod. Gaedertz, die Kenntniß der altenglischen Bühne nebst andern Beiträgen zur Shakespeare-Literatur. Bremen. C. Ed. Müller. 1888.

wenn der Dichter an der äußerlich sichtbaren Gliederung seiner Dramen Interesse gehabt hätte, warum sollte er sie dann nur bei einem Theile derselben angewandt haben? Vielmehr scheint Shakespeare, in allerdings beschränktem Maße, statt direkter Angaben zu diesem Zwecke die Couplets oder überhaupt den Reim verwendet zu haben. Die Annahme einer solchen Verwendung wird bestärkt durch Stellen, bei denen nicht der das Couplet selbst sprechende Schauspieler, sondern ein anderer die Bühne zu verlassen hat, wie dies z. B. in L. L. L. II, 1. 35—36; ib. 213—214; R. & J. III, 1. 140—141; ib. V. 3. 159—160; Timon IV, 2. 28—29 der Fall ist; vgl. auch Tw. N. I, 1. 7—8 (S. 78) und Tr. & Cr. IV, 4. 109—110 (S. 125.) — Der Form wegen bedarf einer besondern Besprechung:

V, 4. 71—72. In Zeile 71:

The private wound is deepest: O time most accurst

ist Aphärese des Praefixes *ac* vorzunehmen (Abb. 460; G. König, Der Vers in Shakespeare's Dramen Q F LXI, 50); dadurch schwindet die Holperigkeit, die Delius ad loc. veranlaßt hat, ihn Shakespeare abzusprechen. Gleich die folgende Zeile bietet *'mongst* für *amongst*.

I, 1. 74—75; III, 1. 90—105; III, 2. 42—43; V, 4. 112—113; 11 Couplets, Sentenzen, loci communes oder dergl. enthaltend.

Diese Verwendung von Couplets ist verhältnißmäßig häufig bei Shakespeare.

III, 1. 92—93 weist schlechten Reim auf:

Duke. *But she did scorn a present that I sent her.*
Val. *A woman sometimes scorns what best contents her.*

Steevens las *sent, sir*, Prof. Mason: *content her.* Letztere Konjektur erscheint sehr plausibel, der Konjunktiv ist zu erklären nach Abb. 367 (*Subjunctive used indefinitely after the Relative*), umsomehr da der Relativsatz eine Möglichkeit ausdrückt: *what possibly best content her.* Das Flexions-*s* wird von einem mit dieser grammatischen Lizenz Shakespeare'schen Stils unbekannten späteren Abschreiber oder Ueberarbeiter (*reviser*) herrühren; Taylor konjiziert: *what would content her.*

In V, 4. 112:

Fills him with faults; makes him run through all the sins

ist das *e* des Artikels, obwohl vor Konsonant stehend, dem Drucke der Folio *th'* gemäß zu elidieren (Apokope). Belege sind nicht selten: King Lear IV, 1. 45; ib. 2. 14; ib. IV, 3. 40; Othello I, 22;

ib. II, 3. 384; Ant. & Cleop. I, 2. 199; Cymbeline I, 1. 135; ib. III, 3. 51 (zweimal in derselben Zeile). Zahlreiche Beispiele siehe noch bei G. König, Der Vers in Shakespeare's Dramen Q.-F. L XI, 49; vgl. auch Abb. 456.

Daß Partien ausgeprägt lyrischen Charakters Reim aufweisen, haben wir im Tempest gesehen; ihnen sind zur Seite zu stellen die in erregter Leidenschaft gesprochenen Worte Valentin's II, 1. 3—4, ebenso II, 2. 6—7, wo Proteus und Julia ihren Ringwechsel mit einem «heiligen Kusse» besiegeln, und II, 4. 165—166 wenn *nothing—nothing* als identischer Reim aufzufassen ist und II, 4. 167—168 beides Stellen, die Valentin's begeistertes Lob seiner Geliebten enthalten. Weiter sind hier anzuführen: V, 4. 124—125; V, 4. 126—127 in denen Valentin's Erregung gegen Thurio, der Silvia als die seinige zu bezeichnen wagt, Ausdruck findet. Zeile 124 ist zu skandieren:

Bánish | èd Valen | tine.
Duke. *Sir | Val | entine.*

mit 3 silbiger Aussprache von *banished.* Pope's Einschiebung von *The* vor *banished* ist überflüssig; vgl. G. König, Q.-F. LXI S. 13.

Eine neue Abtheilung für sich bilden die Stellen: I, 2. 10—21; I, 2. 27—32; II. 1. 1—2 10. Sie enthalten nämlich, I, 2. 10—12 und ib. 27—32, die scherzhaften Wechselreden zwischen Julia und Lucetta über die Liebe und die Herren am Hofe, II, 1. 1—2 ein burleskes Wortspiel Speed's.

Mit offenbar unbeabsichtigtem Reim 2 Couplets: I, 1. 37—38 III, 1. 251—252. Wenn es vorkommt, was doch zweifellos; der Fall ist, daß in Prosa sich Stellen finden, die einen regelrechten Vers ergeben, ohne daß ein solcher beabsichtigt ist — ein bekanntes Beispiel hierzu ist der Anfang von Tacitus' Germania — wie viel eher kann sich da nicht einmal ein Reim unbeabsichtigt an das Ende zweier Verse einschmuggeln.

2) 7 metrisch völlig unregelmäßige Couplets:

I, 1. 80—81; II, 1. 141—146; II, 1. 166—167; II, 1. 171—174 und 1 aus 2 Alexandrinern bestehendes: I, 2. 39—40.

Die erst erwähnten Stellen sind Knittelverse *(Doggerel-rhyme* — die Etymologie des Namens steht meines Wissens nicht fest). Nach Schröer (Die Anfänge des Blankverses in England, Anglia IV. S. 9 ff.) rührt der Name *doggerel-rhyme* von Chaucer her; es ist dies das alte Metrum für Komödien und bestand, seiner gewöhnlichen Form nach,

aus 4 betonten Silben mit einer Pause nach der zweiten und beliebigen unbetonten. Vergl. auch W. Hertzberg, Shakespeare und seine Vorläufer, Jahrbuch XV, 373 ff.; Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst S. 26, Abb. § 500 ff.; Schipper II. § 161 ff. (wo auf Mayor verwiesen wird.) Eine eingehende Untersuchung über Entstehung und Verwendung dieses Metrums steht meines Wissens noch aus. Einige Bemerkungen dazu giebt G. König, Der Vers in Shakespeare's Dramen Q. F. LXI, 119 ff. Shakespeare verwendete dieses Metrum, dessen Reim häufig nur in Konsonanten-Uebereinstimmung oder Assonanz besteht, in seinen Jugend-Dramen, besonders in der Comedy of Errors, in Love's Labour's Lost und in What You Will zur äußern Charakterisierung von *Clowns* oder niedrig stehenden Personen des Dramas. Diese Verwendung von *Doggerel-rhyme,* dessen Inhalt gewöhnlich platte und rohe, der Gesinnungsart der redenden Personen angepaßt sein sollende Scherze und Wortspiele sind, war gewiß ein Zugeständniß an die Geschmacksrichtung des geringern Publikums im Theater, an denen sich aber auch das sogen. bessere Publikum häufig ergötzt haben mag. Ueber den Gebrauch von Knittelversen in der deutschen burlesken Literatur im achtzehnten Jahrhundert siehe Koberstein, Geschichte der deutschen National-Literatur, 5. Aufl. Bd. II, S. 97.

I, 2. 39—40. ist, wie erwähnt, ein aus 2 Alexandrinern bestehendes Couplet. Alexandriner sind selten in Shakespeare und die, die sich anscheinend finden, sind meist auf metrischem Wege als 5-Füßler zu erklären; Couplets aus Alexandrinern sind aber noch viel seltener: die einzigen, die vorhanden sind, ist das obige; dann M. W. II, 2. 215—216, das aber vielleicht ein Citat ist und als solches nicht auf Shakespeare's Rechnung zu setzen wäre, weiter L. L. L. IV, 2. 121—122, das aber wieder allein steht als Schlußcouplet eines als lyrische Einlage zu bezeichnenden Sonettes aus Alexandrinern mit Kreuzreim, und Taming I, 2. 227—228, das vielleicht als Couplet aus fünftaktigen Versen aufzufassen ist. Timon IV, 3. 538—539 ist kein Couplet aus regelrechten Alexandrinern, da im ersten Verse eine überschüssige Silbe vor der Pause steht und der zweite Vers überhaupt keine scharfe Pause aufweist; außerdem sind die beiden Verse wahrscheinlich als 4- bezw. 5-taktige auf zufassen. Trotzdem aber obiges Couplet so fast allein steht, liegt kein Grund vor, es irgendwie anzuzweifeln. Es enthält die Worte der Lucetta, der *waiting woman* der Julia, die wie Speed, der *clownish servant*, des Valentine, sich gerne in losen, aber dabei

doch im Allgemeinen feiner gehaltenen Scherzen ergeht. Daher vielleicht auch das zwar von der Regel abweichende, aber doch dem Baue nach glatte Couplet. — Abbott, Sh. Gr. 501, erwähnt die Stelle unter seinen sogen. *trimeter couplets*, das sind „anscheinende Alexandriner", die in Wirklichkeit als 2 aus je 3 Füßen bestehende Verse aufzufassen seien. Diese Auffassung ist hier aber wohl nicht annehmbar, da der Reim deutlich anzeigt, daß die beiden Verse nicht in je 2 kürzere zu trennen sind, sondern daß sie echte, und nicht scheinbare Alexandriner sind.

Zu II, 1. 82–84 (Cambr. Ed. 1891, Vers 68—69) weist der Cambr.-Herausgeber in Note IV. darauf hin, daß der Dichter wahrscheinlich ein Reimcouplet beabsichtigt hatte. In der überlieferten Fassung (in Prosa):

> *For he, being in love, could not see to garter his hose, and you, being in love, cannot see to put on your hose —*

liege Verstümmlung vor. Sie konjizieren:

> *cannot see to beyond your nose —*

oder:

> *to put spectacles on your nose —*

oder:

> *to put on your shoes.*

Daniel konjiziert: *to button your shoes.*

Daß ein Reimcouplet hier beabsichtigt war, ist wohl zweifellos anzunehmen; ob Textverderbniß vorliegt, erscheint nicht so sicher. — Das Couplet würde den Knittelversen zuzutheilen sein.

III. The Merry Wives of Windsor.

Enthält 35 Couplets.

1) Heroische Couplets: 30. In allen ist eine leitende Absicht erkennbar.

I, 3. 93—94; IV, 2. 102—105; 3, Abgang von Schauspielern markierend. (IV, 2. 102—105 enthalten Sentenzen; also 2 Reimgründe).

IV, 4. 89—90; V, 5. 258—259; 2 Scenen- bzw. Aktschlüsse.

V, 3. 23—24; V, 5. 245—246; V, 5. 251—252; 3 Sentenzen.

V, 5. 43—58; V, 5. 61—74; V, 5. 78—79; V, 5. 82—83; V, 5. 84 u. 87; V, 5. 88—91; V, 5. 92 u. 94; V, 5. 95—96; 22, enthalten in der Verkleidungsscene.

Zeilen V, 5. 75, 76, 77 bilden ein Triplet. Diese finden sich mehrfach bei Shakespeare und auch bei andern Dichtern zwischen Couplets eingestreut. Dryden, der Meister des heroischen Couplets, nennt sie die *magna charta of heroic poesy.*

Vers 47—48 bilden nach der Ueberlieferung keinen Reim; sie lauten:

Cricket, to Windsor chimneys shalt thou leap:
Where fires thou find'st unraked and hearths unswept —

und doch ist gewiß anzunehmen, daß hier ein Couplet beabsichtigt war, da die ganze Stelle von Zeile 41—106 sonst Reim aufweist. Es sind demnach auch verschiedene Versuche zur Herstellung des Reimes zu verzeichnen. Collier's sogen. Manuskript-Korrektor las:

Cricket, to Windsor chimneys when thou 'st leapt

Singer conjiziert: . . . *to chimneys having leapt*

S. Verges (Zeile 48): . . . *and hearths to sweep.*

Alle diese Versuche erscheinen gewaltsam. Zu Shakespeare's Zeit herrschte Schwanken im schriftlichen Gebrauche von *ea* (vgl. Ellis, E. E. Pr. Kap. III, § 3, S. 79); es wurde häufig für kurzen e-Laut angewendet. Dies kann aber an und für sich die Kürze nicht beweisen. Wir haben hier zunächst ein langes *e* und ein kurzes *e* anzusetzen, welche Reime nicht selten bei Shakespeare sind. Ob die Verkürzung in der Zeit Shakespeare's und gar bei diesem selbst anzunehmen ist, fragt sich. Bemerkenswerth ist die Vermuthung von Ellis (S. 955), daß *swept* = *swep* zu sprechen sei, was noch heute bei Dienstmädchen nicht selten sei. Wir erhielten danach für Shakespeare völlig unanstößigen Reim. Dyce, ed. 2 (S. Walker conj.), druckt: *unswep.*

2) Ungleiche und unregelmäßig gebaute Couplets: 5. II, 2. 38—39; II, 2. 215—216; V, 5. 41—42; V, 5. 59—60; II, 2. 38—39.

Fal. *Good maid, then.*
Quick. *I'll be sworn*
As my mother was, the first hour I was born.

Der Reim steht inmitten von Prosa. 39 würde ich skandieren:

As | my moth | er was | the | first | hour I | was born.

mit einsilbigem Fuße im Beginne.

Das Couplet besteht aus einem 3-Füßler und einem holperigen Alexandriner; es gehört gewiß zu den doggerelartigen Stellen und

ist als solches beabsichtigt, die Lachmuskeln des niedern Publikums zu erregen.

II, 2. 215—216.

Das Couplet besteht aus 2 völlig regelrecht gebauten Alexandrinern; es weist außer dem identischen Endreim noch eben solchen Reim am Schlusse der beiden ersten Hemistichs auf. Steevens hält — vermuthlich mit Recht — die beiden Verse für ein Citat.

V, 5. 41—42; ib. 59—60; ib. 80—81 finden sich in den Reden der als Feen verkleideten Personen. Z. 41 beginnt dieselben als katalektischer trochäischer Vierfüßler. Dies läßt vermuthen, daß Shakespeare anfangs beabsichtigte, die Reden der verkleideten Personen, ganz als wären es Reden übersinnlicher Wesen, in vorwiegend trochäischem Metrum zu verfassen, daß er nachher aber seinen Entschluß änderte und, da es sich nur um verkleidete Personen handelte, den regelrechten 5-Füßler auch für die Verkleidungsscene wählte. Der erste trochäische Vers mag dann vergessen und stehen geblieben sein.

In V, 5. 59—60 besteht Zeile 59 aus nur 2 Jamben.

About, about;
Search Windsor Castle, elves, within and out.

Sämmtliche Kritiker scheinen die 2-füßige Zeile anstandslos angenommen zu haben.

Als Parallelstellen sind zu verzeichnen: M. of V. II, 5, 54—55 (S. 61); Macbeth I, 2. 66—67 (S. 167); Othello III, 3. 298—299 (S. 180) — mehr finden sich nicht; im Ganzen also, die vorliegende Stelle mitgerechnet, 4 Reimcouplets, in denen diese Unregelmäßigkeit im ersten Verse sich zeigt.

Bei 2 von diesen: Merchant II, 5. 54—55 und Othello III, 3. 298—299 ist das herkömmliche Metrum leicht durch Aenderung der Versabtheilung herzustellen.

Es blieben danach nur 2 Stellen — die vorliegende und Macb. I, 2. 66—67, in ihrer auf uns gekommenen ungleichmäßigen Form bestehn. Diese Form ist als ausnahmsweise auch im Reimcouplet verwendet anzuerkennen, wenn man nicht Ausfall von 3 Füßen und damit unheilbare Verstümmelung annehmen will.

Eine Unregelmäßigkeit anderer Art weist dem überlieferten Texte nach V, 5. 80—81 auf; die zweite Zeile des Couplets lautet:

Evans. *Pray you, lock hand in hand; yourselves in order set;*

ist also ein regelrechter Alexandriner, der metrisch unmöglich sich zu einem 5-Füßler zusammenpressen läßt. Auch Schipper in seiner Neuengl. Metrik S. 281 erkennt an, daß „im Allgemeinen das von Elze aufgestellte Prinzip, den dramatischen Dichtern der Elisabethschen Zeit lieber einen etwas holprigen Blankvers, als einen sechstaktigen Vers zuzumuthen, richtig ist.“ Daraus darf man wohl weiter schließen, daß alle metrischen Hilfsmitel zur Entfernung von Alexandrinern erlaubt sind, und danach ist man gerechtfertigt, nach Abb. 511 und 512 *Pray you* als eine ‘*interjectional line*’ herauszustellen und *lock . . . . . set* als 5-Füßler zu lesen. Vgl. auch Schipper S. 313. Pope strich kurzerhand *Pray you* als ein ‘*expletive*’ und stellte damit allerdings eine *ordinary line* her, zerstörte aber durch sein gewaltsames Eingreifen die köstliche Wirkung, die in der höflichen Aufforderung liegt, mit der Sir Hugh Evans die Feen zum Tanz auffordert, und die sicher in Shakespeare's Absicht lag.

Zu erwähnen ist noch IV, 4. 75—76:

> Ford. *Nay, I'll to him again in name of Brook:*
> *He'll tell me all his purpose: sure he'll come.*

Die FF und Q_8 geben an einigen Stellen als Pseudonym des Mr. Ford: *Broome* statt *Brook*. Hierauf gestützt und in der Vermuthung, daß ein Couplet hier gestanden habe, will Halliwell auch an obiger Stelle *Broome* lesen, somit also überhaupt *Broome* als die richtige Lesart hinstellen. Der Reim würde nicht beanstandet werden dürfen, da *come* den kurzen u-Laut hat. Wäre nun ein klar erkennbarer Grund für Verwendung des Couplets an dieser Stelle erfindbar, so könnte man unter Anerkennung des Couplets dieses als beweiskräftiges Hilfsmittel für die Lesart *Broome* heranziehen; thatsächlich ist aber ein solcher Grund durchaus nicht vorhanden, weshalb auch Halliwell's Vermuthung zurückzuweisen ist.

IV. Measure for Measure.

Enthält 38 Couplets.

1) Heroische Couplets: 26, in denen allen eine leitende Absicht erkennbar ist.

II, 1. 37—40; II, 1. 269—270; II, 4. 169—170; IV, 2, 64—65; 5. Auftreten oder Abgang von Schauspielern markierend. — II, 1. 37—40 und II, 1. 269—270 sind *aside* gesprochen.

Schon Abbott in seiner Shakesp. Grammar, 515, macht darauf auf-

merksam, daß '*in a conventional way*' der Reim bisweilen gebraucht wurde von Shakespeare, um *aside* gesprochene Worte als solche anzuzeigen, ohne welches Hilfsmittel die Hörer schwerlich erkannt haben würden, daß die Worte so aufzufassen seien. Wir hätten also auch hier den Reim als Ersatz für Bühnenanweisungen. Die 3 Belegstellen Abbot's aus Richard III.: IV, 4. 15—16 (nicht 16—17 wie Abbot angiebt); 20—21 und 24—25, lassen sich vermehren: Cymbeline III, 2. 71 (Binnenreim); ib. III, 5. 68—69 (zugleich Abgang markierend); Tempest II, 1. Schluß; 3. Henry IV. III, 2. 107—108; Titus Andronicus II, 2. 25—26, wo Capell *aside* annimmt; Macbeth I, 3. 147—148; ib. I, 4. 48—53. — An verschiedenen Stellen also ersetzt der Reim mehrere Bühnenanweisungen: Auftreten oder Abgang ven Schauspielern, Scenenschluß und *aside*. Vgl. auch H. Krumm in seiner erwähnten Programmabhandlung (S. 14), wo zu R. Greene's History of Orlando Furioso 2 Beispiele von *aside* gesprochenen Reimversen angeführt werden.

I, 1. 53—54; II, 4. 184—187; IV, 1, 75—76; IV, 4. 36—37; V, 1. 542—545; 7 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

IV, 1. 12—13; V, 1. 118—119; 2 Redeschlüsse.

II, 1. 298—299; III, 2. 40—41; III, 2. 196—199; IV, 1. 14—15; IV, 2. 89—90; IV, 2. 111—116; V, 1. 415—416; 10 Sentenzen, allgemeine Wahrheiten u. dgl.

Regellos erscheinen die Reime in IV, 3. 82—85, obwohl sie dem Gesammteindruck der Stelle nach für beabsichtigt gehalten werden müssen. Sie sind wohl einer Laune, einer flüchtigen Stimmung des Dichters entsprungen, nicht einer ihm vorschwebenden Regel.

2) aus jambischen und trochäischen Vierfüßlern gemischte Couplets: 11 — III, 2. 275—296. Sie bilden den Monolog des Herzogs. G. König (Der Vers in Shakespeare's Dramen Q.-F. LXI, S. 116 Anm. 2) hält die Einkleidung des Monologs in kürzere Verse für auffallend. Das kurze trochäische Metrum ist meines Erachtens gewählt, um den gewissermaßen übersinnlichen Charakter des Herzogs als Vollstreckers der göttlichen Ordnung zu bezeichnen und hervorzuheben; vgl. zum Epilog im Tempest.

3) ein ungleichmäßiges Couplet: II, 2. 186—187. Die Verse schließen die Scene und lauten:

185. *. . .; but this virtuous maid*
186. *Subdues me quite. Ever till now*
When men were fond, I smiled and wonder'd how.

Zeile 186 hat nur 4 Accente — Pause nach dem 2. Fuße, Trochäus im Beginn des 2. Hemistichs. Durch metrische Hilfsmittel ist der Vers nicht zu einem 5-Füßler auszudehnen.

Herstellungsversuche:

Pope: *Even till this very now.*
Theobald: *Ever till this very now.*
Collier's sog. Manuskr.-Korrektor: *Even from youth till now.*

Von diesen Verbesserungsvorschlägen muß der eine so gut wie der andere erscheinen; besondere Wahrscheinlichkeitsgründe trägt keiner an sich. Gestützt auf Abbot's Angabe (§ 507) und auf die kurzen Bemerkungen G. König's (Der Vers in Shakespeare's Dramen Q.-F. LXI, 115) darf man zunächst den Vers in seiner überlieferten Form als echt annehmen. Später — zu All's Well II, 3. 312. 313 — soll unter Anführung aller Belegstellen versucht werden, das rechtmäßige Bestehen von Reimcouplets, deren 1. Zeile nur 4 Accente hat, nachzuweisen.

V. The Comedy of Errors.

Enthält 141 Couplets. Von ihnen sind:

1) Heroische Couplets 98.

In 94 eine leitende Absicht deutlich erkennbar: III, 2. 159—160; III, 2. 168—169: 2, markieren Auftreten bezw. Abgang eines Schauspielers. I, 1. 158—159; I, 2. 104—105; II, 2. 213—218; III, 1. 120—123; III, 2. 183—190; IV, 1. 112—113; IV, 3. 96—97: 13 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

Die Couplets II, 2. 213—218 schließen nicht direkt den 2. Akt, sondern in Gemeinschaft mit dem folgenden Triplet — also Markierung des Aktschlusses durch eine längere gereimte Stelle. Capell faßt Vers 214—218 als *aside* gesprochen auf; zweifellos war dies auch die Absicht des Dichters, obwohl die entsprechende Bühnenanweisung fehlt. Die Verse wären danach eine Bekräftigung der Bemerkung Abbot's, § 515. Näheres hierüber s. zu Meas. for Meas. II, 1. 37—40.

I, 1. 95—96; I, 1. 155—156; I, 2. 51—52; II, 2. 147—148; II, 2. 152—153; III, 1. 105—106; III, 2. 157—158; V, 1. 83—86: 9, Hervorhebung von Redeschlüssen.

In I, 1. 156:

Gaoler, take him to thy custody

scheint eine Silbe zu fehlen. Verbesserungsvorschläge:

Hanmer: *Jailer, now. . .*
Capell: *So, jailer. . .*

Vorzuziehen ist die folgende Skansion, mit Annahme einer die unbetonte Silbe vor *take* ersetzenden Pause: *Gaoler | ⏑ táke | him to* . . . Vgl. Elze, 2. Hamletausgabe, Anm. zu § 31, und Engl. Stud. IX. Seite 121 und daselbst XIV. 1. Heft. Elze nennt derartige Verse «*syllable pause lines*, Silbenpausler». Die Pause hinter *gaoler* ist stark genug, um eine Thesis zu ersetzen.

III, 1. 105—106:

For slander lives upon succession
For ever housed where it gets possession.

Daß die Verse als Reimverse beabsichtigt sind, ist zweifellos; denn sie stehn am Ende einer Rede zur besonderen Hervorhebung des Schlusses und erhalten außerdem eine Sentenz — zwei Gründe, deren jeder für sich die Annahme eines Couplets vollauf rechtfertigen würde. Als Reimverse aufgefaßt aber bietet die Stelle Schwierigkeiten. Nach regelrechter Skansion liefert nämlich die 1. Zeile einen 4-Füßler — wir erhielten also ein ungleiches Couplet. Dies hat schon früh bei den Kritikern Anstoß gefunden. Capell will hinter *upon: its own* einschieben, Dr. Johnson nach *For: lasting.* Beide Vorschläge sind aber zu äußerlich, um heute noch Geltung finden zu können. Eher könnte man ein Couplet annehmen, dessen 1. Zeile ein 4-Füßler ist; vgl. zu All's Well II, 3. 312—313. Folgende Skansion, auf die schon Steevens hinwies, liefert zwar durch erlaubte metrische Hilfsmittel 2 regelrechte 5-Füßler:

For sland | er lives | upon | success | ion
For e'er | housed where | it gets | success | ion,

aber die Betonung in Vers 106 ist schlecht mit Rücksicht auf den Sinn, so daß die Annahme eines ungleichen Couplets mit nicht allzu auffallender Form plausibler erscheinen muß.

V, 1. 83—84. Die Reimwörter sind *rest—beast*, mit kurzem und langem *e*-Reim. Vgl. zu Merry Wives V, 5. 47—48.

I, 1. 2. Sentenz. I. 1. 27—28; II, 1. 86—111 (bezw. 113); II, 2. 173—188; III, 2. 53—70: 31 Couplets lyrischen Inhalts. Wegen II, 1. 112—113 siehe IIb. — II, 2 173—188 ist von Capell als *aside* bezeichnet worden, vielleicht mit Recht.

II, 1. 10—43; II, 2. 189—190; II, 2. 193—194; II, 2. 199—202; III, 1. 84—85; IV, 2. 5—24; IV, 2. 29—32; IV, 2. 35—36; IV, 2. 50—51; V, 2. 335—336: 37 scherzhafte Wechselreden, meist hervorgerufen durch die vielfachen Verwechslungsscenen, wie solche auch in Two Gentlemen sich finden.

IV, 2. 47—48. Wenn man *at—debt* als Reimwörter bei Shakespeare gelten lassen will, obgleich sich nur eine Parallelstelle bei ihm findet, (Ven. and Adon. 593—594 *neck—back*) so wäre als Erklärungsgrund für den Reim anzugeben, daß die Worte als bei Seite gesprochen anzusehen sind.

Bemerkenswerth ist V, 1. 87—88:

Luc. *She never reprehended him but mildly,*
When he demean'd himself rough, rude and wildly.

Das Couplet erscheint als solches unverfänglich, die Verse sind glatt und der Sinn ist klar. Capell will aber durch Schreibung von *wild* statt *wildly* den Reim fortschaffen. Auffallend ist allerdings die verschiedenartige Form der drei Adverbien hintereinander. Da außerdem für das Couplet kein Erklärungsgrund anzugeben ist, könnte man vermuthen, daß die Form *wildly* einem Abschreiber oder *reviser* bewußt (des Reimes mit *mildly* wegen) oder unbewußt (weil ihm *mildly* noch im Ohre klang) aus der Feder geflossen sei.

Es verschlägt aber auch nichts, den unerklärbaren und unbeabsichtigt erscheinenden Reim Shakespeare auf Rechnung zu setzen, da wir gleich 3 Stellen zu erwähnen haben, die offenbar zufälligen Reim tragen: IV, 1. 1—2; IV, 4. 91—92; IV, 4. 121—122. Nicht der leiseste Grund zur Anwendung des Reimes ist erkennbar, die Reimwörter sind leichte, tonlose, häufig vorkommende Wörter, die leicht, ohne daß eine Wirkung erzielt werden sollte, an das Ende je eines Verses hinter einander gerathen konnten, nämlich *Due—you; it—did (?); me—thee.*

2) Unregelmäßig gebaute Couplets: 43.

a) absichtlich unregelmäßig: 41; II, 1. 84—85; II, 2. 48—49; II, 2. 203—204; III. 1. 11—18; III, 1. 22—62; III, 1. 69—74; III, 1. 78—83; III, 2. 150—151. IV, 2. 37—40; IV, 2. 44—45; IV, 2. 53—58; V, 1. 426—427. Wir haben hier wieder Knittelverse (*doggerel rhymes*), wie in *Two Gentlemen*, auch hier verwandt zu Wechselreden zwischen Personen niedern Standes (den beiden Dromios). Pope bezeichnete unberechtigt fast alle diese Stellen als unecht. Alle metrischen Eigenthümlichkeiten obiger Verse zu verzeichnen, würde hier zu weit führen und muß einer Sonderuntersuchung vorbehalten bleiben.

b) verderbt: 2 Couplets, II, 1. 112—113; II, 2. 191—192.

II, 1. 112—113.

Wear gold: and no man that has a name
By falsehood and corruption doth it shame.

Das Couplet gehört zu denen lyrischen Inhalts. Zeile 12 ist zweifellos verderbt und daher auch von den Globe-Editors mit einem Kreuzchen (†) bezeichnet. Eine Silbe fehlt und ist durch keine metrische Hilfsmittel zu ersetzen. Zerdehnung von *gold* darf nicht angenommen werden, da die Satzpause dadurch zerstört würde, Ersatz einer ausgefallenen Silbe durch die Pause ist auch nicht zulässig, da dadurch *and*, ein hier völlig tonloses Wort in die Arsis, *no* dagegen in die Thesis gerathen würde, was dem Sinne zuwider ist. Es muß bei der Annahme von Textverderbniß durch Ausfall eines Wörtchens bleiben.

Herstellungsversuche:

Theobald: *and so no man.*
Capell: *and e'en no man.*
Heath: *and so a man.*

Von diesen Vorschlägen scheint mir der Theobald's, da er dem *ductus literarum* des überlieferten Textes sehr nahe kommt, am meisten allen Anforderungen strenger Textkritik zu entsprechen und die Konjektur dürfte wohl ohne Bedenken in den Text aufgenommen werden.

II, 2. 191—192 lautet:

This is the fairyland: O spite of spites
We talk with goblins, owls and sprites.

Die zweite Zeile ist ein 4-Füßler; ein Couplet in dieser Form ist analogielos bei Shakespeare, denn Richard II. II, 1. 22, 23 ist nur scheinbar ein Couplet. Ein Versfuß muß ausgefallen sein, eine Vermuthung, die noch sehr unterstützt wird durch die Lesart der Folios 2—4: *owls and elves sprites.* (F_1 wie Globe-Ed.) Hinter *elves* wird wahrscheinlich, wie auch Collier seinen Manuskript-Korrektor lesen ließ, *and* ausgefallen sein, so daß der Vers ursprünglich gelautet haben wird:

We talk with goblins, owls, and elves, and sprites.

Rowe (ed. 2) schrieb: *and elvish sprites*, jedoch erscheint die erste Konjektur der äußern Concinnität wegen glaubwürdiger.

Zwei weitere Verbesserungsvorschläge, der eines anonymen Kritikers: *We walk and talk* etc. und der Lettsom's . . . *with ghosts and goblins* . . . können beide, weil jeder Stütze entbehrend, im Vergleich mit den obigen Vorschlägen, keine weitere Beachtung beanspruchen. Das hergestellte Couplet würde unter die Rubrik scherzhafte Wechselreden gehören.

3 Stellen beanspruchen besondere Besprechung: II, 2. 198; III. 1. 54; IV, 2. 33—34; und zwar, weil sie mitten innerhalb durchweg gereimter Rede, reimlos stehen. Die Vermuthung ist hier zweifellos gerechtfertigt, daß die Verse im Original Reimverse gewesen sind, daß also vielleicht eine Zeile vor oder hinter ihnen ausgefallen, bzw. daß in IV, 2. 33—34 der Reim verstümmelt ist. II, 2. 198 ist als reimlose Zeile um so auffallender, als die drei vorhergehenden Verse ein Triplet bilden. Die Stelle lautet nach der Ueberlieferung:

195. Luc. *Why pratest thou to thyself and answer'st not?*
Dromio, thou drone, thou snail, thou slug, thou sot!
Dro. S. *I am transformed, master, am I not?*
Ant. S. *I think thou art in mind, and so am I.*

Theobald schlug nun vor, durch Umstellung von *I* und *not* in 197 aus den 4 Versen 2 Couplets zu bilden. Der Vorschlag verdient wegen der geringen Textänderung, durch die die reimlose Zeile fortgeschafft wird, hervorragende Berücksichtigung; [1]) wir erhielten allerdings durch Annahme der Konjektur ein Couplet mit identischem Reim, dafür aber von 189—202 eine zusammenhängende Reihe von Reimpaaren. Identische Reime sind außerdem nicht allzu selten bei Shakespeare: vgl. Much Ado V, 4. 31—32; Taming I, 2. 160—161; Othello V, 2. 124—125; Hamlet I, 2. 254—255; Love's Lab. Lost IV, 3. 68 u. 70; auch Pass. Pilg. III, 37, 39 (hier *is—is* in einer strophischen Reimdichtung!) — Das neu gewonnene Couplet würde unter scherzhafte Wechselreden fallen.

III, 1. 54:

Do you hear, you minion? you 'll let us in, I hope?

Diese eine reimlose Zeile stört den Reim-Zusammenhang der Verse 11—85. Sollte das Absicht sein und nicht vielmehr ein äußerer unglücklicher Zufall, durch den leider so häufig das Original verstümmelt wurde, eine Reim-Zeile weggeräumt haben? Theobald konjizierte in diesem Sinne *trow* für *hope* im Dreireim auf *no* und *blow*. *Trow* würde seiner Bedeutung nach hier ganz am Platze sein und wird auch von Shakespeare nicht selten verwendet, z. B. in Taming I, 2. 4; Richard II. II, 1. 218; 1 Henry VI. II, 1. 41; auch weist es in seiner ältern Schreibart *trowe*, besonders bei undeutlicher

[1]) Im Cambr. Shakespeare 1891 ist Theobald's Konjektur in den Text aufgenommen.

Schrift oder undeutlichem Druck, einige äußere Aehnlichkeit mit *hope* auf, so daß die Verwechslung der beiden Wörter seitens eines hastigen Abschreibers oder dergleichen nicht unwahrscheinlich ist; es ist natürlich auch möglich, daß eine auf *hope* reimende Zeile ausgefallen sein kann. Jedenfalls erscheint die reimlose Zeile hier nicht am Platze. Zu skandieren ist: *Do you hear*, | *you minion?* || *you 'll let* | *us in* | , *I hope?* mit Verschleifung von *you* und *hear* und überschüssiger Silbe vor der Pause.

IV, 2. 33—34:

A devil in an everlasting garment hath him.

Auch hier haben wir eine reimlose Zeile innerhalb einer zusammenhängenden, sonst durchweg gereimten Rede, eine Zeile, die außerdem 6 Füße aufweist. Daß ein solcher Vers nicht echt sein kann, darin stimmen wohl alle Shakespearekenner mit den Globe-Editors überein, die ihn deshalb mit einem Kreuzchen versehen haben.

Heilungsversuche:

Collier's Manuskript-Korrektor: *A Devil in an everlasting garment hath him fell*

im Reim mit den beiden vorhergehenden Zeilen; hinter 34 schiebt er ein:

Who knows no touch of mercy, cannot feel

Spedding: . . . *hath him by the heel*

Beide Vorschläge stellen Reime her, verbessern aber das Metrum nicht — im Gegentheil; befriedigendere sind aber nicht gemacht worden und es ist fraglich, ob sie zu machen sind; die Verderbniß liegt zu tief.

VI. Much Ado about Nothing.

Enthält nur 11 Couplets — das Stück ist bekanntlich fast durchgehend in Prosa geschrieben. Von den 11 Couplets sind

1) Heroische Couplets 9:

a) mit absichtlichem Reim: 6: III. 1. 105—106; V. 4. 31—32; 2 Abgang bezw. Auftreten markierend.

III, 1. 105—106 enthält zugleich eine Sentenz, weist also doppelte Reimberechtigung auf.

V, 4. 31—32. Reim: *help—help*; also identisch. Zeile 33, Hinweis auf das Auftreten neuer Personen: *here comes the prince and Claudio* fehlt in FF. Die Zeile ist also vielleicht fremder Zusatz und das Couplet mit identischem Reim als Ersatz der Bühnenanweisung ursprünglich beabsichtigt.

III, 1. 115—116: Scenenschluß; V, 4. 46—51: 3 scherzhafte Wechselreden zwischen Claudio und Benedick.

In Zeile 46, 47 *Jove—love* ist für Shakespeare's Zeit als Reim, *djōv : luv*, anzusetzen; *djōv* ist von Gill ausdrücklich bezeugt; für *lōve* ist „schwebende Quantität" (ten Brink, Chaucer's Sprache und Verskunst § 35) anzusetzen: *lūv* oder *lŭv*; vgl. Smith und Gill.

b) mit meines Erachtens unbeabsichtigtem, zufälligem Reim: 3 IV, 1. 199—200; V, 1. 257—258; V, 1. 271—272.

In einem reimarmen Stück wie das vorliegende ist sind Reime ohne auffallenden Erklärungsgrund nicht als der allgemein lyrischen Stimmung des Dichters entsprungen aufzufassen, sondern eher als zufällig aus der Feder geflossen anzusehen.

IV, 1. 199. 200. Die Verse stehn inmitten einer längeren, zusammenhängenden Rede; das Couplet bildet also, was in allem Erforderniß ist, kein syntaktisch abgeschlossenes Ganze; die Reimwörter *mind—kind* weisen allerdings schwere volltönende Laute auf, und nicht wie gleich die beiden folgenden Stellen, V. 1. 257—258 und ib. 271—272, leichte Endungen und häufig vorkommende tonlose Wörtchen. In der ersten haben wir *treachery—villany* mit der flüchtigen Reimendung *y*, in der 2.: *he* und *me*.

2) Couplets trochäischen Metrums 2:

V, 3. 9—10; V, 3. 22—23. Beide Couplets bestehen aus 4-Füßlern; sie gehören aber nicht zu der Grabschrift, die Claudio verliest, sondern sind seine eigenen Worte, sind also nicht lyrische Einlagen, sondern Theile der Handlung selbst. Als solche aber ist das trochäische Metrum auffallend, das Shakespeare im Allgemeinen, abgesehen von rein lyrischen Einlagen oder Citaten, nur für die Reden übersinnlicher Wesen benutzte. Hier sollte wahrscheinlich die Feierlichkeit der Handlung durch den Wechsel des Metrums hervorgehoben werden. Der Reim *Tomb—dumb* in Zeile 9, 10 ist für Shakespeare's Zeit völlig rein; *Tomb* hat alten u-Laut (vgl. me., afz., lat., griech.); das *o* ist nur graphisch; desgleichen hat *dumb* altes (im 16. Jahrhundert noch „reines") u.

VII. Love's Labour's Lost.

Enthält 364 Couplets, eine verhältnißmäßig große Anzahl. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets 257:

a) eine leitende Absicht ist erkennbar in 253: II, 1. 35—36; IV, 3. 81—82; V, 2. 383—888: 5, Auftreten bezw. Abgang markierend.

III, 1. 206—207; IV, 3. 381—382: 2 Scenen- bezw. Aktschlüsse. IV, 3. 381—382 schließt in Verbindung mit den 4 folgenden, kreuzweise gereimten Versen den Akt.

I, 1. 22—23; I, 1. 26—27; I, 1. 31—32; I, 1. 47—48; I, 1. 92—93; IV, 1. 94—95; IV, 3. 39—42; IV, 3. 72—73; IV, 3. 218—219; IV, 3. 379—380; V. 2. 355—356; V, 3. 414—415; 13 Redeschlüsse.

I, 1. 92—93 ist das Endcouplet eines regelrechten Sonnets, das mit Zeile 80 beginnt. Wir finden in den lyrisch gefärbten Scenen verschiedener Shakespearescher Dramen regelmäßige Sonette und sonettähnliche Stellen eingeschaltet, z. B. in All's Well III, 4. 4—17; Romeo & Juliet I, 5. 95 ff. — Sonette waren zu Shakespeare's Zeit die charakteristische Form für rein lyrische Poesie. Eine sonettähnliche Stelle bietet IV, 3. 25—42. Sie enthält 16 statt 14 Verse, weil der Schluß aus 2 statt, wie die regelmäßige Form wäre, aus 1 Couplet besteht.

IV, 3. 72—73 ist wiederum das Endcouplet eines regelrechten Sonetts, das wir auch in W. Jaggard's Sammlung: The Passionate Pilgrim, a collection of 22 poems (1599) finden (vergl. Delius, Shakespeare's Werke ad l.)

Desgleichen bildet V, 2. 355—356 den Schluß einer sonettähnlichen Stelle.

Im Folgenden sind nunmehr eine große Anzahl von Couplets zu verzeichnen, deren Reim im allgemeinen schon begründet ist in dem lyrischen Charakter von Love's Labour's Lost, die sich aber dabei noch zu einer engeren Kategorie zusammenfassen lassen, nämlich zu der der scherzhaften Wechselreden, wie wir sie schon in Two Gentlemen und in Comedy of Errors vorgefunden haben. In Love's Labour's Lost sind es im ganzen 229 Couplets dieser Art, die sich hauptsächlich in der 1. Scene des 1. Aktes finden und die lustige Unterredung zwischen König Ferdinand, Biron, Longaville und Dumain enthalten; weiter in IV, 1, IV. 3, und vornehmlich wieder in V, 2, wo die Prinzessin und ihr Gefolge, Boyet, der König, Biron u. s. w. sich in neckischem Wortgefecht ergehen. Die erwähnte große Anzahl dieser Couplets, zwischen die sich auch noch zahlreiche Couplets und Wechselreime eingestreut finden, verdanken ihren Ursprung wohl alle Shakespeare's Vorliebe für den Reim in derartigen Scenen scherzhaften Inhalts.

Auffällig sind von den erwähnten Stellen: V, 2. 385—386; 389—390; 391—392; 445 und 484, weil sie reimlos inmitten längerer

Reimpartien stehn. Ob es Absicht vom Dichter war, den Reim zu unterbrechen oder ob Verstümmelung ursprünglicher Reime vorliegt, wird schwerlich jemals entschieden werden können.

Die Zeile IV, 3. 142 (Cambr. Ed. 2. 138) bietet Schwierigkeiten in der Skansion. In der überlieferten Gestalt:

One, her hairs were gold; crystal the other's eyes:

stammt sie wohl schwerlich aus Shakespeare's Feder; denn sie ist metrisch und grammatisch hart. Alle metrischen Mittel erscheinen zur Herstellung eines 5-Füßlers unzulänglich — es ist und bleibt eine Silbe zu viel. Der Sinn der Stelle ist: *One sc. says, her hairs were gold, the other sc. says, her eyes were crystal.* So erhalten wir aber keinen 5-füßigen jambischen Vers. Q_1 hat: *One her*, F_1 Q_2: *On her*; in F_2 F_3 F_4 fehlt übereinstimmend *One*. Mit all diesen Varianten läßt sich nicht viel zur Verbesserung des Verses thun, sie bestärken nur die Vermuthung gänzlicher Verderbniß der Zeile. Sehr beachtenswerth erscheint Sidney Walker's Herstellungsvorschlag: *One's hairs were* etc. Derselbe genügt strengen Anforderungen der Textkritik: die fälschliche Hinzufügung von *her* im Texte kann auf verschiedene Weise hervorgerufen sein: 1) durch die Aehnlichkeit des Klanges von *her* und *hair;* 2) *her* kann ein Schreibfehler gewesen sein für *hair*: *One's her were gold*; ein späterer Korrektor oder dergleichen suchte vielleicht die sinnlose Zeile zu verbessern durch Hinzusetzung von *hair* und Streichung des *s in one's*; 3) kann auch schließlich *one's her hair* die Lesart des Manuskripts gewesen sein, und so zwar, daß *one's* das zuerst geschriebene *her* verbessern sollte, und daß später ein vielleicht hastiger Abschreiber, jene Absicht verkennend, beide Wörter in den Text aufnahm. Das flektivische *s* in *one's* wurde von ihm oder vielleicht einem noch späteren Absckreiber als sinnlos zu sehr in die Augen springend fortgelassen. — S. Walker's Konjektur, die einen sinngemäßen und rhythmischen Vers liefert, dürfte verdienen, in den Text aufgenommen zu werden. G. König a. a. O. faßt *one* auf als außerhalb des Versrhythmus stehend. Dieser Ausweg erscheint hier wohl nicht annehmbar, da im vorhergehenden, sowie am Schlusse des vorliegenden Verses *one* bezw. *other* zur Bildung des 5-taktigen Verses dienen. König hat das offenbar selbst gefühlt, wenn er einige Zeilen weiter unten sagt: «Der Vers kann schließlich auch nach a) (Fehlen des Auftaktes) ein Alexandriner sein.»

V, 2. 43—48 Z. 46 und 47:

Kath. *A pox of that jest! and I beshrew all shrows.*
Princ. *But, Katharine, what was sent to you from fair Dumain?*

bieten der Skansion Schwierigkeiten. Z. 46 scheint eine überflüssige Silbe zu haben und Z. 47 macht, mit Kontraktion von *Katharine* in *Kath'rine* den Eindruck eines Alexandriners, der mitten in gereimten 5-Füßlern höchst auffällig und verdächtig erscheinen müßte. Verbesserungsvorschläge: Z. 46: Capell: *I* zu streichen; Hanmer: *A* zu streichen. Z. 47: Theobald (S. Walker): *Katharine* zu streichen. Z. 47: Ritson: *to* zu streichen; Hanmer: *to* und *fair* zu streichen. Capell's Vorschlag (Z. 46) verbessert den Rhythmus nicht viel, da durch ihn die starke Satzpause hinter *jest* fortgenommen wurde. Streichungen erscheinen überflüssig, wenn man mit allerdings starken Zusammenziehungen abtheilt: [1])

46. *A pox 'f | that jest! etc.*
47. *But, Káth'rine, ‖ whát was | sént t'you from fair Dumain!*

Die Kontraktionen (Synkope und Verschleifung) sind stark, aber zulässig, vgl. Abbott 456, G. König, a. a. O. S. 19 und 40. Siehe auch die Bemerkung zu Merry Wives V, 5. 80—81. Ueberschüssige Silben vor der Pause (Kath'rine) sind so häufig bei Shakespeare, daß besondere Belegstellen anzuführen überflüssig erscheint.

In V, 2 68:

So pertauntlike would I oversway his state

bietet *pertauntlike* (FF, Q_2 — *perttauntlike* Q_1) Schwierigkeit — das Wort ist bis jetzt, meines Wissens, unerklärt geblieben. Zu den vorhandenen Heilungsvorschlägen: Theobald *pedant-like*, Hanmer (Warburton) *portent-like*, Capell *pageant-like*, Douce *scoffingly*, Singer *potent-like*, Collier's Manuskript-Korrektor *potently*, Grant White *persaunt-like*, Anon. *perttaunt-like*, Bayley *potentate-like*, möchte ich hinzufügen: *pertinently* «angemessen»:

So pert' | nently | would I | o'ersway | his state.

oder mit Zulassung einer überschüssigen Silbe vor der allerdings schwachen Pause:

So pért | inéntly ‖ would I | o'ersway | his state.

---

[1]) Diese Verschleifung ist auch von G. König a. a. O. S. 40 angegeben.

V, 2. 203—204 ff. Z. 215 steht reimlos zwischen Reimversen. Sie lautet nach der Globe-Ed.:

Yet still she is the moon, and I the man.

In den QQ und FF ist Z. 216 der Rosaline zugewiesen, offenbar fälschlicherweise. Theobald theilte sie in richtigem Gefühl dem Könige zu, indem er, wie auch Capell, Z. 225 strich. Malone nimmt an, daß zwischen 215 und 216 eine Zeile — von Rosaline gesprochen, im Reime mit *man* — ausgefallen ist und scheint mit der Vermuthung zweifellos Recht zu haben. Der Verlauf der Verstümmelung ist folgendermaßen zu erklären: Der Abschreiber hatte richtig den Namen Rosaline niedergeschrieben, übersprang dann aber unabsichtlich einen Vers, ohne in seiner mechanischen Arbeit zu merken, daß er durch Zutheilung der Worte: *The music plays; vouchsafe some motion to it* an Rosaline den Sinn verstümmelte, da Rosaline vorher und später noch den Tanz verweigert. Der ursprüngliche Text wird gelautet haben:

215. King. *Yet still . . . . man.*
216. Ros. (Ausgefallene Zeile reimend auf *man.*)
217. King. *The music plays; etc.*

V, 2. 627:

An thou wert a lion, we would do so.

Entweder ist eine Silbe ausgefallen, oder es ist zu skandieren — nach heutigem Begriff allerdings hart:

An thóu | wert á | lión, ‖ we would | do so

vielleicht auch besser mit fehlendem Auftakt:

An | thou wert | a lion, ‖ etc.

b) ohne erkennbare Absicht tragen Reim 4 Couplets:

II, 1. 167—168. Es steht im Beginne einer längern reimlosen Rede. Reimwörter: *interview—unto.* Der Inhalt hebt das Couplet durchaus nicht von den umstehenden Versen ab; es ist deshalb schwer einsehbar, weshalb es durch die Form absichtlich geschehen sollte.

IV, 3. 297—298: inmitten einer zusammenhängenden reimlosen längern Stelle, ebenfalls ohne dem Inhalte nach aus ihnen hervorzuragen; auch fehlt dem anscheinenden Couplet syntaktische Abgeschlossenheit. Reimwörter: *book—look.*

IV, 3. 340—341: wie eben. Reimwörter: *Hercules—Hesperides.*

V, 2. 393—394: ebenfalls zwischen reimlosen Versen, sicher als Reim unbeabsichtigt. Reimwörter: *Muscovy—perjury.*

2) Couplets trochäischen Metrums: 10.

IV, 3. 101—120. Es ist eine rein lyrische Einlage in trochäischen Vierfüßlern, dem Versmaße, das Shakespeare bekanntlich für Reden übernatürlicher Wesen und für eingelegte lyrische Stellen, z. B. As You like It IV, 3. 40—63, liebt. In der dramatischen Handlung verwendet er es nur in Much Ado, in der Begräbnißscene IV, 3. 9—10; 22—23 und in Merchant II, 5. 42—43 und II, 9. 73—78. Vielleicht ist die obige Stelle in Love's Labours Lost, die sich mit geringen Abweichungen in «England's Helicon» (1600) und unter Shakespeare's «Sonnets to Sundry Notes of Music» (Globe-Ed. S. 1052) findet, in 4zeilige Strophen abzutheilen.

3) unregelmäßig gebaute Couplets: 97.

a) mit absichtlich unregelmäßiger Form: 94. II, 1. 126—127; II, 1, 123—128; II, 1. 186—195; II, 1. 197—200: II, 1. 202—203; II, 1. 207—208; II, 1. 209—212; II, 1. 213—214; II, 1. 219—222; II, 1. 226—252; II, 1. 254—257; III, 1. 65—66; III, 1. 71—72; III, 1. 82—83; III, 1. 102—107; III, 1. 117 bis 118; III, 1. 135—136; IV, 1. 49—50; IV, 1. 53—54; IV, 1. 96—103; IV, 1. 106—111; IV, 1. 113—114; IV, 1. 116—117; IV, 1, 119—120; IV, 1. 131—138; IV, 1. 142—147; IV, 1. 149—150; IV, 2. 24—25; IV, 2. 29—36; IV, 2. 40—41; IV, 2. 56—57; IV, 2. 62—63; IV, 2. 121—122; IV, 3. 51—54; IV, 3. 74—75; IV, 3. 79—80; IV, 3. 93—94; IV, 3. 191—192; IV, 3. 203—212; V, 2. 49—50; V, 2. 485—490; V, 2. 510—511; V, 2. 513—514; V, 2. 541—544; V, 1. 555—558; V, 2. 568—569; V, 2. 632—633;

Diese Couplets sind entweder Knittelverse (*doggerel-rhymes*), die Shakespeare hier sogar für Reden von Hauptpersonen verwendet, oder jambische Zeilen von mehr oder weniger als 5 Füßen. Alle sollen durch ihre Form die niedrig-komische Wirkung ihres Inhalts verstärken. Alle Unregelmäßigkeiten, die zahllos sind, einzeln zu verzeichnen, würde zuviel sein.

Einige der verzeichneten Couplets bestehn aus jambischen Dreifüßlern, nämlich II, 2. 123—128; 186—193; 202—203; 209—212, ein Metrum, das der Dichter oft mit der Absicht verwendet, einer Unterhaltung raschen, lebhaften Charakter zu verleihen.

IV, 2. 121—122:

Celestial as thou art, O, pardon love this wrong,
That sings heaven's praise with such an earthly tongue.

Das Couplet schließt ein aus Alexandrinern bestehendes Sonett, das in fast gleicher Form in Jaggard's Passionate Pilgrim, 1599, zu finden ist. In Z. 122 schiebt Sidney Walker, wie schon vor ihm Hanmer, *the* vor *heaven's* ein, um die fehlende Silbe zu erhalten. Diese Aenderung, die gestützt wird durch die Lesart in Jaggard's erwähntem Gedicht: *to sing the heaven's . . .*, ist der Vollmessung von *sings* = *singes* vorzuziehen (vgl. König a. a. O. S. 4). Keightley konjiziert: *that he sings . . .*

IV, 3. 93—94 (Cambr. Ed. 2, 89, 90):

King. *And I mine too, good Lord!*
Biron. *Amen, so I had mine: is not that a good word?*

Z. 93 hat 3, Z. 94 hat 6 Füße (Alexandriner). Diese sonst nirgends in Shakespeare anzutreffende Coupletform ist um so auffallender, als das Couplet zwischen nur regelrechten 5-Füßlern steht. Durch metrische Mittel lassen sich die regellosen Zeilen nicht einrenken; es ist also entweder arge Verderbniß anzunehmen oder starke metrische Freiheit Seitens des Dichters. Da die unregelmäßig gebauten Couplets in Love's Labour's Lost dem Raume nach eine große Rolle spielen, und da wir anderswo in demselben Stück z. B. I, 1. 126—127; in III, 1. mehrfach; ebenso in IV, 1; IV, 2; V, 2 einzelne *doggerel*-Couplets zwischen Prosa eingestreut finden, so mag hier auch ein solches unter das regelmäßige 5-füßige Metrum untergelaufen sein; immerhin aber bleibt das betreffende Couplet in seiner einzig vorkommenden Form eine höchst auffällige Erscheinung selbst in einem Stücke von dem Charakter von Love's Labour's Lost V, 2. 49—50:

Yes, madam, and moreover
Some thousand verses of a faithful lover.

Der Reim ist nach heutiger Aussprache unreiner Augenreim. Für Shakespeare war er reiner: *ŏver—lŭver.* Kurzes o in *over* ist von Gill bezeugt, jedoch mag im 16. Jahrhundert neben der Kürze die Länge bestanden haben: «schwebende Quantität»; (vgl. ten Brink, Chaucer's Sprache und Verskunst, § 35). Siehe auch zu Much Ado V, 4. 46—47 (Reim *Jove—love* = *djōv—luv*); auch der Reim *ōver—luver.* ist danach nicht unmöglich, aber unwahrscheinlich.

Auffallend ist, daß Z. 49 aus nur 3 Füßen besteht, und das um so mehr, da das ungleiche Couplet inmitten einer ganzen Reihe regelrecht gebauter Reimcouplets steht, allerdings zu Beginn einer Rede, an welcher Stelle — in reimlosen Versen wenigstens — häufig

kürzere Verse verwendet sind. Capell nahm Ausfall eines Satzteils an und schob vor *moreover* '*sent*' ein. Wie aber dadurch der Vers verbessert worden ist, erscheint unerfindlich; der Rhythmus wird im Gegentheil durch das Einschiebsel hart. Eher könnte man den Vers so herstellen:

Yes, madam, and he sent to me moreover

entsprechend Z. 47

But, Katharine, what was sent to you from fair Dumain?

Diesen gewaltthätigen Eingriffen ist jedoch vorzuziehen, die überlieferte Form als metrische Ausnahme bestehen zu lassen, obwohl nur eine sichere gleiche Parallelstelle (Richard II. V. 6. 24. 25) vorliegt. Couplets ähnlicher Art (eine Zeile kürzer als 5-Takter) finden sich häufiger. Das ungleiche Couplet würde zu den scherzhaften Wechselreden gehören.

b) verderbt erscheinen 3: IV, 3. 179—180; IV, 3. 220—221, zu scherzhaften Wechselreden gehörend; V, 2. 337—338, Auftreten von Personen markierend.

IV, 3. 179—180.

I am betrag'd, by keeping company
With men like men of inconstancy.

Z. 180 ist unskandierbar und deshalb zweifellos verstümmelt. F_2 F_3 F_4: *With men like men of strange* (F_2 *strang*) *inconstancy.* Delius nennt dies *strange* trivial. Verschiedene Kritiker haben die Stelle behandelt: Hanmer las nach Warburton's Vorgange:

with vane-like men of strange inconstancy.

Steevens 1793, nach Mason's Vorschlage:

With moon-like men etc.
Tieck: *with men, like men of such inconstancy*
Collier: *With men like women of inconstancy*
Lettsom: *With men like you, men all inconststancy*
Anonymus: *With men like women for inconstancy*
Sidney Walker: *With men, like you, men of inconstancy*

Die Cambridge-Herausgeber haben letztere Konjektur in den Text aufgenommen. Ich wage diesen Vorschlägen folgenden hinzuzufügen:

With wó | man like | men óf | incónst | ancy

oder sollte vielleicht das *strang* der F_2 ursprünglich *strong* gelautet haben?

IV, 3. 220—221. (Cambr. Ed. 2, 216—217).

King. *What, did these rent lines show some love of thine?*
Biron. *Did they, quoth you? Who sees the heavenly Rosaline?*

Zeile 221 hat 6 Füße, ist aber kein Alexandriner, denn die Hauptpause liegt nach dem 2. Fuße. Solche Verse sind zu beanstanden. Capell will *quoth you* streichen; die beiden Wörter können allerdings sehr leicht als Zusatz eines Schauspielers in den Text gerathen sein; vgl. zu Taming V, 2. 174—175.

V, 2. 337—338.

Biron. *See where it comes! Behaviour, what wert thou*
Till this madman show'd thee? and what art thou now?

Zeile 338 scheint *doggerel-rhyme*; es muß aber unwahrscheinlich erscheinen, daß Shakespeare eine zusammenhängende Stelle von 12 heroischen Couplets mit einem von einer Hauptperson gesprochenen Knittelverse geschlossen habe. — Theobald's Vorschlag *man* für *madman* ist sehr annehmbar. Der Vorgang, wie *madman* in den Text gerieth, erklärt sich so: Eine '*diplography*' (vgl. Elze, *Notes on Eliz. Dram.* etc. Halle 1880. No. XXII, XXX und LXIX) *man—man* wurde durch einen späteren Ueberarbeiter (*reviser*) in *madman* — eine Aenderung, die nahe lag — umgesetzt. Keightley will '*thou*' auslassen.

Die sehr große Zahl von Reimversen in Love's Labour's Lost entspringt dem vorwiegend lyrischen Charakter der Jugendarbeit — in gereifterer Periode würde Shakespeare gewiß viele jetzt mit Reim versehene Stellen in *blank verse* geschrieben haben.

VIII. A Midsummer-Night's Dream.

Gesammtsumme: 324 Couplets. Von ihnen sind:

1) Heroische Couplets 272:

a) mit erkennbarer leitender Absicht: 268. II, 1. 144—145; II, 1. 241—242; II, 1. 243—244; II, 1. 245—246; III, 1. 89—90; III, 1. 113—114; III, 2. 2—3; III, 2. 340—341; IV, 1. 181—182; V, 1. 104—105; V, 1. 376—377; 11 Auf- bzw. Abtreten von Schauspielern markierend.

III. 2. 89—90 ist sogen. *capping verse* — d. h. Verse, die, ohne daß die Person, die sie spricht, direkt gefragt ist, eine Antwort auf Vorhergehendes enthalten. Sie sind häufig mit Reim versehen und sollen eine komische Wirkung erzielen. Vgl. hierüber Karl Elze im Jahrbuch XV, S. 345 ff. Die vorliegenden Verse enthalten neckische Worte Puck's gegenüber Bottom.

III, 2. 340—341:

Nay, go not back.
Hel. *I will not trust you, I,*
Nor longer stay in your curst company.

Das Couplet ist zusammenzufassen mit dem folgenden Triplet; die Reimstelle sollte den Abgang von Hermia und Helena markieren. Die FF haben Vers 344 nicht, nach ihnen ist der Abgang der betreffenden Personen also durch 2 Couplets angezeigt.

III, 1. 205—206. Das einzige heroische Couplet im Stück, das den Ausgaben nach eine Scene schließt.

Vielleicht aber schloß auch der 4. Akt ursprünglich mit einem Doppelreim. In der Ueberlieferung sind die Worte Bottom's am Schluß dieses Aktes in Prosa. Sie lauten: *And I do not doubt but to hear them say, It is a sweet comedy. No more words: away! go, away!*

Sollte die Stelle nicht vielleicht ursprünglich als Knittelverse (Bottom spricht sie!) gelautet haben?:

And I | do nót | doubt but | to heár | them say

regelrechter 5-Füßler;

'T is a good comedy. No more words: away! go, away

Knittelvers, oder auch mit geringer Aenderung des letzten Verses als heroisches Couplet?:

And I u. s. w.
'T is a | good cómedy || No móre | words: gó, | away!

comedy zweisilbig mit überschüssiger Silbe vor der Pause, dem metrisch nichts entgegensteht.

Prosa mit Versen endigend ist nicht beispiellos in Shakespeare; vgl. Coriolanus II, 1. 177—176 und Timon I, 2. 52—53 und ib. 61—62. Allerdings sind diese Stellen von dem amerikanischen Kritiker Grant White als unecht bezeichnet, wahrscheinlich, weil ihm die Vermischung von Prosa und Versen auffällig erschien, aber der Grund kann nicht stichhaltig erscheinen.

II, 1. 16—17; III, 1. 143—144; III, 2. 126—127; III, 2. 132—133; III, 2. 435—436; III, 2. 446—447; IV, 1. 172—173; V, 1. 21—22; V, 1. 116—117; V, 1. 151—152: 10 Redeschlüsse. III, 2. 126—127; 132—133; 435—436; 446—447 sind die Schlußcouplets von 6-zeiligen Stellen, deren ersten 4 Zeilen Kreuzreim

tragen: a b a b c c. Dieses Metrum ist die sogenannte *Ballet-Stave of Six.* König Johann in seinen «Essays in Poesy» nennt die Strophe *Common Verse* und empfiehlt sie für «*materis of love*» — vgl. Edwin Guest, *A History of Engl. Rhythms*, Bd. II, S. 360. Das Metrum wird von Shakespeare bisweilen in rein lyrischen Partien seiner Jugenddramen verwandt; Venus and Adonis ist in demselben Metrum geschrieben.

I, 1. 171—178; I, 1. 180—251; II, 1. 18—41; II, 1. 44—59, II, 1. 249—268; II, 2. 39—50; II, 54—65; II, 2. 84—109; II, 2. 113—156; III, 1. 155—164; III, 2. 134—135; III, 2. 137—138; III, 2. 143—158; III, 2. 162—165; III, 2. 169—190; III, 2. 348—395; IV, 1. 80—83; IV, 1. 85—86; IV, 1. 88—89: 173, lyrische Stellen.

II, 1. 58. Zu skandieren ist entweder:

But, room, | *fairý* | —

mit französischer Betonung des Wortes *fairy* (vgl. Abbott Sh. Gr. § 490 und E. Guest, a. a. O., S. 89; — auch die Bemerkung zu V, 1. 160 dieses Stückes).

oder: *But, room,* | *fairy!* | *here* | *comes Ob* | *eron*

fairy als Trochäus im 2. Fuße (Beispiele bei Abbott § 453. Hervorzuheben ist besonders Milton's berühmter Vers: Par. Lost VI, 34:

Uni | *versal* | *reproach, far worse to bear*

und solche aus den Werken von Shakespeare's Zeitgenossen: Elze, Notes. Halle 1880. Addenda XX). — Vgl. hierzu 1. Heinrich VI. II, 4. 83:

His grand | *father* | *was Lionel*

ib. II. 5. 76: *To king* | *Edward* | *the Third*

und Timon I, 2. 238:

I doubt | *whether* | —[1])

Der obige Vers in dem eine unbetonte Silbe durch die Pause ersetzt wird: ∪ *here* | . . . . ist ein von Elze sogen. Silbenpausler (vgl. K. Elze, Shakespeare's Hamlet, S. 126 und Englische Studien XIV, 1. Heft und IX, S. 121).

---

[1]) So auch bei Chaucer, The Knightes Tale (ed. Morris 156): *And that* | *óther* | *knight highte Palamon.* — Vgl. ten Brink, Chaucer's Spr. u. Versk. S. 184. — Ferner Lord Surrey, A Sonnet on Early Summer: *The sweet* | *séason* | (frz. Betonung *seasón?*) und *The swift* | *swállow*; auch desselben Transl. of the Aeneid, B. II: *And there* | *wóndring,* | *I find together swarmed.* — Bei G. König (a. a. O. S. 77) ist eine Berechnung des Häufigkeitsverhältnisses des Trochäus in den verschiedenen Versfüßen gegeben; an zweiter Stelle tritt er sehr selten auf.

II, 1. 249—252:

249. Oberon. *I know a bank where the wild thyme blows,*
Where oxlips and the nodding violet grows,
Quite over-canopied with luscious woodbine,
With sweet musk-roses, and with eglantine.

Z. 249 scheint eine Silbe zu wenig zu haben; Z. 251 klingt wie ein Alexandriner; dieser Vers ist daher besonders — Alexandriner in einer Reimstelle von jambischen 5-Füßlern! — ins Auge zu fassen. In der Globe-Ed. ist er mit einem Kreuzchen (dem Zeichen vermutheter Verderbniß) versehen. Herstellungsversuche:

Pope: *whereon*; Malone will *where*, Delius *thyme* zweisilbig lesen; Abbott folgt Malone. Ich würde skandieren:

I knów | a bánk || ∪ whére | the wíld | thyme blóẃs,

— die Pause den Auftakt des 2. Hemistichs ersetzend: Silbenpausler (Elze).

Schwieriger ist Z. 251 zu erklären. In den alten Texten: hat Q_1: *Quite over cannopi'd*; Q_2: *Quite over cannoped*; FF: *Quite over cannoped*; überall erscheint die Endung abgeschwächt. Pope las mit starker Textänderung: *O'er cannopy'd.* Theobald vermuthet für *luscious* das Synonym *lash*, und Steevens nahm dies in den Text auf. Vielleicht kann man den Vers auch ohne Textänderung als 5-Füßler lesen:

Quite o | ver-cánop'd || with lus | cious | wood-bine

mit Zusammenziehung von *canopied* in eine zweisilbige Wort-Synkope bezw. Verschleifung des *ie* mit der Nebentonsilbe (überschüssige Silbe vor der Pause: G. König a. a. O. S. 37; Abbott §§ 468—503). Der Druck der alten Texte spricht für Synkope: wir müssen dann *luscious* 3-silbig lesen — vgl. hierüber Elze im Jahrbuch XV, S. 305: *zealous* in Fair Em (ed. Simpson II, 462, Delius 49) 3-silbig zu lesen. Vgl. auch Sidney Walker Versif. of Sh. 154 ff. — Den von Elze a. a. O. gegebenen Parallelstellen kann man noch hinzufügen: Marlowe, Edw. II. ed. Wagner I, 4. 268: *To greet his lordship with a poniard* (*poniard* dreisilbig) und vielleicht auch ib. 322: *Diablo! what passions call you these?* (*Diablo* viersilbig); vgl. auch G. König a. a. O. S. 58 ff. und Schipper Neuengl. Metr. §§ 53 und 158.

III, 2. 5—95; III, 2. 401—430; V, 1. 141—142; V, 1. 156—165; V, 1. 198—207; V, 1. 226—229: Reden scherzhaft-komischen Inhalts.

V, 1. 160 ist des Reimes wegen zu skandieren:

Through which | the lóvers || Pýram | us ánd | Thisbý

Wegen der Betonung *Thisby* (*French accent*) vgl. Abbott, § 490, E. Guest, a. a. O. S. 89; Schipper, Metrik 119 ff.; König, a. a. O. 63 ff.

b) Stellen mit zufälligem Reim 4: II, 1. 74—75; II, 1. 138—139; III, 2. 254—255; V, 1. 86—87.

II, 1. 74—75. Reimwörter *Titania : Hippolyta* zwei Eigennamen mit gleicher lateinischer Endung. II, 1. 138—139: *stay—wedding day* könnte vielleicht von anderer Seite als beabsichtigter Reim angesehen werden, da sie Reimwörter volltönender Art sind; jedenfalls ist aber eine Absicht nicht erkennbar. Dieselbe Bemerkung mag für III, 2. 254—255 und V, 1. 86—87 gelten.

2) Regelrechte Couplets trochäischen Metrums: 49.

II, 1. 6—13; II, 2. 66—83; III, 2. 110—111; III, 2. 116—121; III, 2. 437—438; IV, 1. 76—79; IV, 1. 98—107; V, 1. 394—397; V, 1, 402—445.

Alle sind Feenreden, also alle lyrischen Charakters (Abbott, § 504.)

Besprechung verdient Vers II, 2. 77 des Metrums wegen. Das Couplet lautet:

76. *Pretty soul! she durst not lie*
Near this lack-love, this kill-courtesy.

Als trochäischer Vers gelesen hat Zeile 77 einen Fuß mehr als die übrigen Verse in Puck's Rede, die entweder katalektische trochäische oder regelrechte jambische Vierfüßler sind. Wegen der Unregelmäßigkeit sind folgende Konjekturen vorgeschlagen:

Pope: *Near to this lack-love, this kill-courtesie* (jamb. 5-Füßler.)
Theobald: *Near to this kill-courtesie* (trochäischer 4-Füßler.)
Warburton: *Near to this lack-love, kill-courtesie* (jambischer 4-Füßler.)
Steevens: *Near this lack-love, kill-courtesie* (jambischer 4-Füßler.)
S. Walker: *Neárer this lack-love, this kill-courtesie* (jamb. 5-Füßler.)

Abbott, § 504, skandiert ohne Textänderung:

(*Near this*) *lâck-love,* | *this kill* | *coûrte* | *sy* (katal. troch. 5-Füßler.)

Warum Abbott *Near this* einklammert und dann im folgenden Absatz «vielleicht auch den Vers als 5-Füßler» erklären will, ist mir nicht klar geworden; nach seiner angenommenen Skansion hat er ja schon 5 Füße. Ich stimme mit ihm überein, daß eine Textänderung nicht nöthig ist, glaube aber daß ein 5-füßiger trochäischer Vers nicht annehmbar ist, da er der einzige in Shakespeare sein würde. Warum den Vers nicht als jambischen 4-Füßler lesen wie V. 69. 74—83:

near this | *lack-lóve,* | *this kill* | *-courtesy*

Abbott weist diese Skansion zurück wegen der *undue emphasis* von

this und *love.* Die Betonung *kíll-curt'sy* giebt er als möglich zu. Diese Gründe sind nicht überzeugend. Man ist ja nicht gezwungen, *near this* zu betonen, warum nicht *néar this?* — obwohl gerade hier betontes *this* (= *such a, so corrupt*) *a* angebracht erscheint; vgl. auch die mindestens ebenso auffallende Betonung Z. 81:

Sleép his | seát on | thy eyelid.

Synkope des e in *courtesy* — auch im Versschluß — ist zulässig nach G. König a. a. O. (S. 25 ist *courtesy* dreimal erwähnt, allerdings im Versinnern). Abbott selbst führt in §§ 464—466 Beispiele an von Synkope im letzten Versfuße. Seine Bedenken gegen einen 4-füßigen jambischen Vers erscheinen als zum Theil durch ihn selbst widerlegt. Es bleibt nur die allerdings auffallende Betonung *lack-lóve.* Diesem gegenüber aber einen 5-füßigen trochäischen Vers anzunehmen, der wie gesagt, der einzige in Shakespeare sein würde, muß durchaus unzulässig erscheinen.

V, 1. 428—429.

Trip away; make no stay;
Meet me all by break of day.

Skansion von 428: *Trip | awáy || make | no stáy* —
vielleicht auch: *Trip a | way; || máke no | stay.*
Steevens will *then* hinter *away* einfügen; was schon deshalb unzulässig, weil er den Binnenreim zerstören würde.

3) Unregelmäßige Couplets und zwar absichtlich unregelmäßig: 3. II, 1. 14—15; II, 1. 42—43; III, 2. 100—101.

Die Couplets gehören alle drei zu den Feenreden, wodurch ihr Reim begründet ist. Bei allen dreien hat der erste Vers 4, der zweite 5 jambische Füße. Die Verse selbst sind sämmtlich glatt und fließend.

IX. The Merchant of Venice.

Enthält im ganzen 46 Couplets. Von diesen sind:

1) Heroische: 39;

a) mit erkennbarer Absicht: 31. II, 6. 58—59; II, 7. 76—77; IV, 1. 14—15: 4, Auftreten oder Abgang von Schauspielern hervorhebend.

I, 1. 184—185; I, 3. 179—183; II, 1. 45—46; II, 3. 20—21; II, 5. 56—57; II, 6. 67—68; II, 7. 78—79; III, 4. 83—84; V, 1. 302—307: Scenen- bzw. Aktschluß.

II, 7. 59—60; III, 2. 61—62; III, 2. 106—107; III, 2. 312—315; V, 1. 144—145: Redeschluß hervorhebend.

III, 2. 108—114; III, 2. 140—149: 8 Coupl. lyrischen Charakters.

II, 9. 80—83 trägt Reim des scherzhaften Inhalts und der in 82—83 enthaltenen Sentenz wegen.

V, 1. 231—232; V, 1. 236—237 vielleicht aus gleichem Grunde.

b) znfälligen Reim dagegen haben 5 Couplets: I, 3, 155—156. III, 2. 231—232; IV, 1, 21—22; IV, 1 346—347; IV, 2. 8—9.

2) Couplets trochäischen Metrums: 4: II, 5. 42—43; II, 9. 73—78. vgl. hierzu zu Love's Lab. Lost IV, 3. 101—120.

3) Unregelmäßig gebaute Couplets: 4.

Hiervon sind meines Erachtens absichtlich unregelmäßig 3: I, 1. 111—112; I, 2. 146—147; I, 7. 74—75.

I, 1. 111—112 ist *doggerel rhyme*, Abgang markierend:

Thanks, i'faith, for silence is only commendable
In a neat's tongue dried and a maid not vendible.

I, 2. 146—147 — oder wenigstens 147 — ist ebenfalls *doggerel-rhyme*:

Come, Nerissa. Sirrah, go before,
Whiles we shut the gates upon one wooer, another knocks at the door.

Das Couplet schließt die Scene; QQ und FF drucken es als Prosa, Knight stellte zuerst die Verse her. Vielleicht lassen sich drei heroische Verse folgendermaßen herstellen: (Triplet.)

Come, | Nerissa. Sirrah, go before.
Whiles we shut the gates upon one wooer,
Another knocks (already) at the door.

Come: einsilbiger Fuß zu Beginn; *whiles*: zweisilbig; *already* wäre einzufügen — allerdings das gewaltsamste Mittel der Textkritik. Für die Reimwörter ist *ō* anzusetzen; *before* hat unzweifelhaft *ō*, für *wooer* und *door* ist *ō* und *ū* für das 16. Jahrhundert bezeugt, was bei *door* in alten Doppelformen seinen Grund hat.

II, 7. 74—75 ist ein Couplet aus zwei 4-Füßlern, deren ersterer trochäischen, deren zweiter jambischen Metrums ist. Die Stelle steht parallel zu den Couplets II, 5. 42—43 und II, 9. 73—78.

Zum Schluß ist gesondert zu betrachten noch ein Couplet: II, 5. 54—55. Es markiert Redeschluß und Abgang eines Schauspielers.

Q_1, der die gangbarsten Ausgaben folgen, druckt das Couplet mit 2 füßigem ersten Verse: [1])

Fast bind, fast find;
A proverb never stale in thrifty mind.

[1]) Q_2 Q_3 Q_4 und FF in Prosa.

Diese Form ist in gereimten Versen verdächtig. Eine Stelle zwar, Merry Wives V, 5. 59—60 (vgl. zu Macbeth I, 2. 66—67 und zu Othello III, 3. 298—299) scheint die auffallende Form zu stützen, aber nur scheinbar, denn hier liegt die Sache anders. Schon Theobald war auf den Gedanken gekommen, daß unrichtige Versabtheilung das ungleiche Couplet hervorgerufen habe, und schlug deshalb folgende Anordnung vor:

Z. 49. *Therefore I part with him, and part with him*
To one that I would have him help to waste
His borrowed purse. Well Jessica, go in:
Perhaps I will return immediately:

53. *Do as I bid you;*
Shut do | ors af | ter you: Fast bind, fast find;
A proverb never stale in thrifty mind.

Hierdurch ist ein regelrechtes Couplet (Zerdehnung von *doors*) hergestellt und die unvollständige Zeile in eine Stelle in Blankvers verlegt, wo sie an sich nichts Auffallendes hat (Abb. § 511). Man könnte aber vielleicht noch besser *His borrowed purse* als unvollständigen Vers auffassen, denn hier ist ein stärkerer Abschnitt in der Rede Shylock's, als hinter *bid you*. — Wir müßten dann weiter lesen:

Well Jessica — — I will
Return | immediately: Do as I bid you.

Vor dem starken Enjambement *will—return* dürfen wir nicht zurückscheuen; G. König a. a. O. S. 97 beweist, daß Shakespeare auch die stärksten Enjambements nicht mied.[1])

Die Entscheidung für eine der beiden Versabteilungen muß subjektivem Ermessen überlassen bleiben, je nachdem man sich für Annahme des Enjambements oder der unvollständigen Zeile bei schwacher Gedankenpause entschließt.

X. As You Like It.

Enthält 45 Couplets. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets: 28.

a) Mit erkennbarer Absicht: 24.

---

[1]) Auch bei andern Dichtern fiuden sie sich nicht selten, z. B. in dem doch im Allgemeinen streng gebauten epischen Blankverse Milton's: Par. Lost X. 581: *with Euronyme, (the wide — Encroaching Eve perhaps)* — VII. 373: *the grey — Dawn* — N. 391: *and each — Soul living* — X. 164: *the accused — Serpent* . . . oder gar in Milton's Reimdichtungen: Son. 11: *while one might walk to Mile — End Green* (im Reim auf *file*).

III, 5. 79—78 und eine unvollständige Zeile; V, 4. 155—156: Auftritt oder Abgang markierend.

I, 2. 299—300; I, 3. 139—140; II, 3. 69—76; II, 4. 99—100; II, 7. 199—200; III, 4. 59—62; III, 5. 137—138 und eine unvollständige Zeile; V, 4. 201—204: Scenen- bezw. Aktschluß.

II, 3. 67—68; II, 4. 86—87; III, 2. 9—10; V, 4. 182—185; V, 4. 198—199: Redeschlüsse. — III, 2. 9—10 ist das Schlußcouplet einer sonettähnlichen Stelle, vgl. zu Love's Labour's Lost I, 1. 92—93.

III, 5. 61—62; III, 5. 82—83: Sentenzen.

b) mit zufälligem Reim: 4 Couplets.

II, 3. 62—63; II, 4. 40—41; II, 7. 159—160; IV, 3. 27—28.

II, 3. 62—63. Reimwörter: *thee—tree*; mitten in einer Rede innerhalb einer längern Stelle in Blankvers.

II, 4. 40—41. Reimwörter: *company—makes me.*

II, 7. 159—160. Reimwörter: *side—wide*; voller Reim, aber wie II, 3. 62—63 mitten in reimlosen Versen.

IV, 3. 27—28. Reimwörter: *matter—letter* — sehr fraglich, ob überhaupt als Reim anzusehen. Ueber *a:e* im Reim vgl. zu Com. of Errors IV, 2. 47—48.

2) Couplets in trochäischem Metrum:

IV, 3. 40—41; IV, 3. 44—45; IV, 3. 47—48; IV, 3. 50—63: lyrische Stellen vgl. zu Love's Lab. Lost IV, 3. 101—120.

V, 4. 137—146, die Rede Hymens, eines übernatürlichen Wesens.

3) Unregelmäßige Couplets: 2.

II, 4. 61—62; V, 4. 126—127.

Beide Couplets bestehen aus je 2 dreiaccentigen jambischen Zeilen. Sie lauten:

Ros. *Jove, Jove! this shepherd's passion*
Is much upon my fashion!

Ellis (S. 955) erklärt die Wörter *passion—fashion* als Assonanzen — er führt an als Beispiel Love's Lab. Lost L. IV, 3. 139, Lucr. 1317, Sonn. XX. 2. 4. — Auf S. 949, Col. 2 faßt er die Wörter in vorliegender Stelle als identischen Reim (*-on*) tragend oder als Assonanzen auf; er sagt, man müsse sich hüten, sie nach heutiger Aussprache als gute Reimwörter anzusehen, da zu Shakespeare's Zeit die Endung *-sion* noch nicht wie *-shun* gesprochen sein, sondern noch mit reinem *s*-Laut, und Wörter wie *fashion, passion* u. dgl. dreisilbig gewesen seien. Eingehender ausgeführt ist dies auf S. 214 ff. «Im 16. Jahrhundert

war noch keine Spur von *si, ci, ti* = *zh* (ż) bezw. *sh* (š).» Der Uebergang aus *si, ti* u. s. w. in š war zu Ende des 17. Jahrhunderts vollständig, wohl aber war schon im 16. Jahrhundert *s* = *sh* bekannt (vgl. Vietor, Elem. d. Ph. S. 134, Anm. 4. 5). Wir dürfen also für *fashion* bezüglich des *shi* die heutige Aussprache, vielleicht mit etwas stärkerer Hervorhebung des *i* beanspruchen; für *passion* müssen wir den *s*-Laut bestehen lassen, dürfen aber wohl für *si* als Uebergangslaut gegen Ende des 16. Jahrhunderts (As You Like It um 1599) *sj* (*sç*) (Vietor, S. 133) annehmen, so daß *passion* etwa *pasjin* mit zweisilbiger Aussprache gelautet haben dürfte. Ich glaube nicht, daß wir in Reimdichtungen wie Lucr. (1517), Sonn. XX. 2. 4 (s. o.), die durchweg in jambischen 5-Füßlern geschrieben sind, Alexandriner zulassen dürfen, wozu wir aber gezwungen wären, wenn wir mit Ellis für Wörter wie *passion—fashion* die dreisilbige Aussprache als die vorwiegende annehmen wollten Sie ist zweifellos, besonders am Versende, häufig nicht zu vermeiden, aber die zweisilbige Aussprache ist zu Shakespeare's Zeit vorherrschend. Wie will man mit dreisilbiger Aussprache von *passion* Verse wie Ven. and Adon. 967. 969, Lucr. 1562, Two Gentlemen I, 2. 16, Lov. Compl. 126 skandieren? Daß die besprochenen Verse mehr Assonanz als Reim aufweisen, läßt sich allerdings nicht leugnen; aber unreine Reime sind ja bei Shakespeare auch sonst zu finden.

V, 4. 126—127:

Phe. *If sight and shape be true,*
Why, then, my love adieu!

Beide Stellen geben in ihrem ebenmäßigen Bau — obwohl das Metrum selten in Shakespeare ist — keinen Anlaß zu weiteren Erörterungen. Vgl. die Verwendung von Couplets aus Dreitaktern in Love's Labour's Lost II, 1.

XI. The Taming of the Shrew.

Gesammtsumme der Couplets: 70.

1) Heroische Couplets: 45.

a) mit erkennbarer Absicht: 28.

I, 2. 217—218; III, 2. 149—150; IV, 2. 9—10; IV, 2. 57—58; V, 1. 143—144: Auftreten oder Abgang markierend. — Nach IV, 2. 9—10 geben die alten Texte keine Bühnenanweisung, die Globe-Editionen folgen ihnen. Theobald setzte hinter Z. 10: *They retire backward*; Delius folgt ihm und druckt: *They retire.* Die Anweisung

ist aus dem Inhalt zweifellos gerechtfertigt; Bianca und Lucentio müssen sich nach einem Theil der Bühne zurückziehen, von wo aus sie den Tranio und Hortensio nicht sehen können, die jetzt vortreten. Zweifellos also hat hier der Reim als die Bühnenanweisung dienen sollen.

I, 2. 281—282; III, 1. 91—92; IV, 1. 223—224; IV, 4. 168 bis 169; IV, 5. 78—79: Scenen- oder Aktschlüsse.

I, 1. 64—65; I, 1. 174—175; I, 2. 34—35; I, 2, 170—171; I, 2. 246—247; III, 1. 13—14; IV, 3. 55—60; V, 1. 110—121; V. 2. 176—179: Redeschlüsse.

I, 1. 166—167; IV, 5. 23—24; V, 2. 163—164; V, 2. 167—168: Sentenzen und Gemeinplätze.

I, 1. 68—71; I, 2. 11—12; I, 2. 160—161; II, 1. 328—329; II, 1. 332—333; II, 1. 339—342; III. 1. 71—72; III, 2. 246—247; IV, 2. 44—45; V, 2. 180—181: Stellen, die eine komische Wirkung erzielen sollen.

I, 1. 70—71 zielt an sich nicht auf komische Wirkung ab, hebt aber in seiner Schlichtheit die burleske Komik der vorhergehenden Worte Tramios stärker hervor.

Zeile 68—69 lassen sich zur Noth als 5-Takter skandieren:

Hush, mast | er! here' | (i)s some | good pas | time toward:
That wénch | is stárk | mad ór || wónder | ful fróward

vielleicht sind sie aber besser als Knittelverse aufzufassen.

I, 2. 11:

Villain, | I say, | knock | me at | this gate

ist ein Elze'scher sogenannter Silbenpausler.

b) Unerklärbaren Reim haben 7 Couplets.

Induct. II, 120—121; I, 1, 3—4; I, 1. 180—181; I, 2. 192 bis 193; II, 1. 242—243; II, 1. 409—410; IV, 3. 103—104.

2) Unregelmäßige Couplets: 25.

a) absichtlich unregelmäßig: 24.

I, 1. 244—249; I, 1. 257—259; I, 2. 13—14; I, 2. 16—17; I, 2. 23—24; I, 2. 129—130; I, 2. 225—226; I, 2. 227—228; I, 2. 229—234; II, 1. 74—75; II, 1. 325—326; II, 2. 404—405; II, 2. 412—413; IV, 4. 96—97; V, 1. 152—153; V, 1. 154—155; V, 2. 182—189.

All diese Stellen, mit Ausnahme von vielleicht I, 7. 227—228 sind *doggerel-rhymes*, als Ausdruck der burlesken Komik der Diener.

Zu dem Reime in I, 1. 244—245: *after—daughter* vgl. Ellis, a. a. O. S. 963. 967, und Sweet, H. E. S. Oxford 1888 S. 262;

gh = f in slaughter, daughter, thought soll noch heute in einigen englischen Dialekten z. B. in *Cornwall* üblich sein.

II, 1. 412—413 markiert Aktschluß. V, 1. 154—155 desgl. Scenenschluß. V, 2. 184—189 schließen das Stück, das also, wie die Com. of Errors, mit *doggerel-rhyme* schließt und so seinem Charakter noch in den letzten Versen äußern Ausdruck verleiht.

b) Verderbt erscheint ein Couplet: V, 2. 174. 175.

Es lautet:

173. *But now I see our lances are but straws,*
Our strength as weak, our weakness past compare,
That seeming to be most which we indeed least are.

Zeile 175 ist ein Alexandriner und als solcher inmitten einer längeren aus zum Theil gereimten 5-Füßlern bestehenden Stelle auffällig. Erscheint nicht Steevens' Vermuthung glaubwürdig, daß *indeed* ein durch einen späteren Abschreiber oder durch einen sorglosen Schauspieler in den Text gerathenes Füllwort (*expletive*) ist?

XII. All's Well that Ends Well.

Enthält 122 Couplets.

1) Heroische Couplets: 121.

a) mit erkennbarer Absicht 118:

II, 3. 189—190; IV, 2. 60—67; V, 3. 295—296: 3, Abgang markierend.

I, 3, 261—262; II, 3. 314—317; II, 5. 95—96; III, 1. 21—22; III, 2. 131—132; III, 3. 10—11; III, 4. 41—42; III, 7. 44—47; IV, 2. 73—76; IV, 4. 35—36; V, 3. 325—334: 18 Scenen- oder Aktschlüsse.

I, 3. 171—172; I, 3. 220—223; II, 1 .126—127; II, 3. 308—309; III, 4. 16—17; IV, 3. 256—259; V, 3. 69—70; V, 3. 293—294; V, 3. 301—304 und eine unvollständige Zeile: 12 Redeschlüsse.

III, 4. 16—17 ist das Schlußcouplet eines regelrechten Sonetts; vgl. die Anmerkung zu Love's Lab. Lost I, 1. 92—93.

I, 3. 151—152; IV, 3. 371—372; IV, 4. 24—25; V, 3. 61—66: 6 Sentenzen und Gemeinplätze.

I, 1. 230—244; I, 3. 138—141; I, 3. 164—165; II, 1. 133—144; II, 1. 146—213; II, 3. 78—83; II, 3. 86—91; II, 3. 95—98; II, 3, 102—103; II, 3. 109—110; II, 3. 132—151; V, 3. 71—72; V, 3. 314—319; V, 3. 325—334: 79 lyrische Stellen.

Die vielen gereimten lyrischen Stellen erklären sich naturgemäß aus dem Charakter des Stückes.

In II, 1. 144:

When miracles have by the greatest (FF. great'st) been denied

ist *miracles* zweisilbig (G. König a. a. O. S. 24) mit überschüssiger Silbe vor der allerdings schwachen Pause zu lesen.

Zeile II, 1. 145 steht reimlos inmitten einer ausgedehnten Stelle (133—213) von heroischen Couplets; schon Dr. Johnson vermuthete — und zweifellos mit Recht —, daß vor 145 eine Reimzeile verloren gegangen sei, und Lettsom ergänzte sie folgendermaßen:

They 've come to pass by faith and lowly prayer.

II, 1. 184 scheint nur vier Füße zu haben:

Youth | beau | ty, wis | dom, cour | age, all.

Keightley fügte nach *beauty: virtue* ein, Theobald dasselbe Wort nach *courage*, Collier's Manuskript-Korrektor ebendaselbst *honour*. Gewiß mag in dem Verse ein Wort ausgefallen sein, das ihn mühelos zu einem 5-Füßler ergänzte; wir können das heute nicht mehr feststellen und müssen uns an den vorliegenden Text halten. Die Entscheidung, ob 4-Füßler oder durch metrische Mittel 5-Füßler ist schwierig. Abbott (§ 509) nimmt 4-Füßler an; das muß aber bedenklich erscheinen, weil der kürzere Vers allein innerhalb einer längeren gereimten Rede in 5-Füßlern sich befinden würde — das ist unshakespearisch. Vorzuziehen wäre, wenn nicht Verderbniß zugestanden werden soll, um einen 5-Füßler zu erhalten, Fehlen des Auftaktes und Zerdehnung von *beau-* (vokalische Aussprache des *e*) anzunehmen. Beides sind zugestandene metrische Hilfsmittel und speziell die Zerdehnung ist meines Erachtens — wenn auch nicht in dem Uebermaße wie von Abbott — so doch gewiß viel häufiger anzuwenden, als Schipper in seiner Metrik zulassen will. Das Richtige scheint in der Mitte zu liegen, und das giebt auch G. König a. a. O. S. 61 bedingt zu, wenn er sagt: «In einigen Versen hat es den Anschein, als ob die Zerdehnung sich allgemein auf einen diphthongen oder langen Vokal erstrecken kann.» Zu weit geht entschieden für die Zerdehnungen Hilgers, Der dramatische Vers Shakespeare's (Programm der Aachener Realschule, Aachen 1868—1869), der Theil II, S. 15 und 16 das Fehlen von Senkungen gänzlich bestreitet und allen Vokalen Zerdehnungsfähigkeit zuspricht. Vgl. auch noch Kluge, Geschichte der englischen Sprache in Paul's Grundriß der germ. Phil. S. 897—898.

V, 3. 71:

Count: *Which bett | er than | the first, | O dear | heaven, bless!*
Or | , ere they meet in me, O nature, cesse!

Lloyd umgeht die Kontraktion von *heaven* und stellt durch Streichung von *O* einen wohllautenden Vers her; seine Konjektur verdient Beachtung, da *O* in 71 leicht sich durch das an derselben Versstelle stehende *O* der folgenden Zeile in den Text geschlichen haben mag.

V, 3. 314:

And are by me with child, &c. This is done:

ist schwierig zu skandieren. Hanmer liest: *Now this . . .*; Daniel: *child — And . . .* Besser als Einschiebungen erscheint Annahme eines Elze'schen Silbenpauslers — die fehlende Thesis vor *This* durch die Pause ausgefüllt.

b) mit zufälligem Reim: (4 ?) 3

II, 5. 27—28; V, 1. 27—28; V, 3. 291—292. (?) (Reimwörter II, 5. 27 (?) *night — bride* (Assonanz) (?).

V, 1. 27: *gone — Roussillon*; *gone* Schlußwort der letzten Zeile, *Rousillon* Schlußwort der ersten Zeile der Reden zweier Personen — der Reim meines Erachtens zweifellos absichtlos.

V, 3. 291: — *to 't — not*; vielleicht hier beabsichtigter Reim, da die vier folgenden Verse Reim tragen.

2) ungleichmäßige Couplets: 1.

II, 3. 312—313:

I'll send her straight away : to-morrow
I'll to the war, she to her single sorrow.

Die Stelle ist von besonderem Interesse: Zeile 312, die erste Zeile des Couplets, hat nur vier Füße. Konjekturen zur Herstellung eines 5-Taktes: Hanmer *even*; Steevens *betimes* vor *to-morrow*. Beide Vorschläge sind gewaltthätig. — Abbott rechnet in § 507 den Vers zu den absichtlich vieraccentigen. Alle Beispiele, die Abbott zur Bekräftigung seiner Behauptung anführt, sind — ausgenommen die in Frage stehende Zeile — reimlose Verse; was nun aber für den Blankvers gilt, gilt noch nicht ohne Weiteres für den heroischen Vers, da ersterer in seinem Bau im Allgemeinen viel freier von den Dichtern behandelt ist als letzterer; das hebt Abbott selbst hervor, wenn er § 509 zu All's Well II, 1. 184 sagt: *It is remarkable that Shakespeare ventures to introduce such a line (sc. of four accents where a number of short clauses or epithets are connected together in one*

line) *even in a rhyming passage.* Hier hätten wir ein zweites von Abbott erwähntes Beispiel, wenn es nicht mindestens fraglich wäre, ob die betreffende erste Zeile in dieser Stelle als 4-Takter gelten darf. (Vgl. die Anmerkung zu All's Well II, 1. 184 unter den lyrischen Stellen.) Ein fragliches Couplet hat aber keine Beweiskraft. Dagegen stehn uns aber andere Couplets gleicher Art zu Gebote, deren erste Zeilen sich nicht auf metrischem Wege zu 5-Füßlern ausdehnen lassen, und die alle — zum großen Unterschiede von A. W. II, 1. 184 — nicht inmitten einer zusammenhängenden Stelle von 5-Füßlern stehn, sondern die als Scenenschluß, als Ausdruck des Gedankenwechsels, oder sonst bei Abschluß innerhalb der Entwicklung der Handlung eine ins Auge fallende Stellung im Stücke einnehmen und für die zur äußern Hervorhebung dieser Stellung der Dichter auch noch eine auffallende Form gewählt hat. Solche Beispiele sind: Meas. for Meas. II, 2. 186—187: Scenenabschluß. — Mids. N. Dream II, 1. 14—15: Rhythmuswechsel — vorher eine Art Gesang in trochäischem Metrum, danach Jamben beginnend mit dem ungleichen Couplet (vgl. Abbott § 511: kürzere Verse beginnen häufig eine Rede). — ib. 42 (43): Der Vers ist getheilt zwischen zwei Personen — also starke Pause in der Mitte (vgl. Abbott §§ 505—508). — ib. III, 2. 100 (101): Puck's Abgang, Abschnitt in der Handlung, außerdem starke Pause innerhalb des Verses. — Richard II. V, 5. 67 (68): Starke Pause innerhalb des Verses, die von zwei Personen gesprochen wird (wie Mids. N. Dream II, 1. 42). — Hamlet I, 2. 254—255: Abgang dreier Personen anzeigend. Starke Pause nach dem 3. Versfuße. — Othello V, 2. 124. Das Couplet spricht die sterbende Desdemona: Abschluß innerhalb der Handlung. — Pericles III, 4. 17—18: Aktschluß. Zeile 17 vielleicht als Fünf-Takter durch Fehlen des Auftaktes nach der Pause (Thesis durch die Pause ersetzt) aufzufassen. —1. Henry IV. V, 3. 108—109:

Inf. *Lady, wherefore talk you so?*
Mar. *I cry you mercy, 'tis but Quid pro Quo.*

Das letzte Couplet hat in zwiefacher Hinsicht weniger Beweiskraft als Parallelstelle als die vorher erwähnten: erstens, und das ist der wichtigere Punkt, steht es mitten in einer aus 5-Füßlern bestehenden Unterredung, also an keiner innerhalb der Handlung besonders auffallenden Stelle; sodann ist das Metrum des 4-Füßlers nicht völlig fließend, wir müssen bei der Skansion des Verses zu metrischen Hilfsmitteln greifen und zwar entweder einsilbigen Fuß nach der Pause (die Pause die Thesis ersetzend) zulassen, oder *where*

zerdehnen. Der erstere Weg scheint der bessere, da mit Zerdehnung von *where* zwei Trochäen im Beginne ständen, also gerade so viele wie Jamben, und man danach in Verlegenheit wäre, ob dem Verse trochäischer oder jambischer Charakter zuzutheilen sei; immerhin kann aber das Couplet trotz dieser Bedenken bei den andern genannt werden.

Schließlich muß noch einmal Comedy III, 1. 105—106 hier erwähnt werden. Es war schon bei der Besprechung des Couplets an seiner zugehörigen Stelle darauf hingewiesen, daß es als ungleiches Couplet angesehn werden kann, daß aber, da metrische Hülfsmittel die Skansion beider Verse als 5-Füßler ermöglichen, dieser letztere Weg vorzuziehen ist.

Fassen wir noch einmal kurz das Ergebniß der Besprechung zusammen, so lautet es: daß 4-füßige Verse innerhalb des Blankverses von Shakespeare angewendet worden sind, ist nicht zu bezweifeln — die angeführten Beispiele lassen es mindestens als höchst glaubwürdig erscheinen, daß Shakespeare auch im heroischen Verse 4-Füßler nicht vermied, und daß er sie, wo er sie verwendet, gern mit dem folgenden Verse als Couplet zusammengefaßt an Stellen anbringt, wo man auch sonst der Verwendung von regelmäßigen Couplets häufig begegnet. Die betreffenden Reim-Vierfüßler weisen meist dieselben Eigenthümlichkeiten bezüglich ihres Baues auf (Abb. § 505 ff.) wie die entsprechenden reimlosen 4-Füßler.

XIII. Twelfth Night.

Enthält 54 Couplets. Alle sind heroische Couplets.

1) Mit erkennbarer Absicht tragen Reim: 53.

I, 5. 306—307; II, 4. 41—42; III, 1. 74—75; III, 4. 15—16; III, 4. 236—237; V, 1. 98—99; V, 1. 173—174; V, 1. 333—334: Auftreten oder Abgang von Schauspielern hervorhebend.

I, 1. 40—41; I, 2. 60—63 und eine unvollständige Zeile; I, 4. 41—42; I, 5, 327—330; II, 1. 48—49; II, 2. 41—42; II, 4. 126 bis 127; IV, 1. 64—69; IV, 3. 32—35; V, 1. 396—397: Scenen- oder Aktschlüsse.

II, 4. 120—121; IV. 1. 62—63; V, 1. 133—134; V, 1. 169 bis 271: Redeschlüsse.

II, 2. 32—33; II, 4. 39—40; III, 4. 401—404: Sentenzen und Gemeinplätze.

III, 1. 159—176; III, 4. 407—410; III, 4. 414—419; V. 1.

135—136; V, 1. 138—141; V, 1. 143—148: 20 Stellen ausgeprägt lyrischen Charakters.

I, 1. 7—8. Dies Couplet steht allein inmitten einer langen Rede in Blankvers und bekräftigt dadurch hervorragend die Annahme, daß der Reim von Shakespeare verwendet wurde, um Bühnenanweisungen zu ersetzen: der Reim soll hier mit andeuten, daß die Musik aufhört zu spielen.

2) Unbeabsichtigt dagegen erscheint der Reim in II, 1. 11—12. Das Couplet ist Theil eines längern Satzes; syntaktische Abgeschlossenheit fehlt gänzlich und auch sonst ist kein Reimgrund irgend welcher Art ausfindbar.

Unregelmäßige Couplets enthält das Stück nicht.

XIV. The Winter's Tale.

Enthält 16 heroische Couplets:

IV, 1. 1—32. Sie enthalten die Rede der 'Zeit', die den Chorus vertritt.

Metrisch schwierig ist Zeile 22:

I mentioned a son o' the king's, which Florizel

Florizel dreisilbig des Reimes wegen; also nicht, wie Abbott (§ 468) will, *tris. fem. ending;* Hanmer's Konjektur *There: is a son* . . stimmt zu wenig mit dem überlieferten Texte überein; besser zu skandieren:

I méntioned || a són | of th' kings | which Flór | izél;

mentioned zweisilbig vor der — allerdings schwachen — Pause; über Apokope von *the* vgl. Abbott § 456 und König a. a. O. S. 49.

Winter's Tale enthält kein beabsichtigtes Couplet innerhalb der Handlung.

XV. King John.

Enthält im Ganzen 51 Couplets und zwar nur heroische.

a) mit erkennbarer Absicht: 42.

I, 1. 42—43; I, 1. 180—181; II, 1. 48—49; III, 1. 73—74; IV, 2. 99—102; IV, 3. 9—10: 7, Auftreten oder Abgang markierend.

Man kann zu dieser Rubrik hinzufügen: IV, 3. 7—8, das die Worte enthält, mit denen Prinz Arthur von der Mauer herabspringt.

I, 1. 271—272; III, 1. 346—347; III, 4. 182—183; IV, 1. 133 bis 134; IV, 2. 268—269; IV, 3. 158—159; V, 1. 78—79; V, 2. 179—180; V, 4. 60—61; V, 7. 117—118: 10 Scenen- oder Aktschlüsse.

Der erste Akt endet nicht direkt mit dem Couplet, sondern

mit dem Couplet in Verbindung mit zwei folgenden kreuzweise gereimten Verspaaren.

Akt II scheint mit einem Quatrain zu enden; vielleicht ist aber der Reim in den beiden vorletzten Zeilen *be—beggary* als solcher nicht beabsichtigt; dann hätten wir Aktschluß durch ein Couplet.

IV, 2. 268—269. Ueber den Reim *haste—fast* vgl. Ellis, Kap. VIII § 8 (S. 955). Für beide Wörter ist danach der Laut *a (father)* anzunehmen; viel wahrscheinlicher aber *æ*-Laut (und zwar wohl lang *æ:* kurz *æ*).

V, 4. 60—61. Zu Zeile 60 vgl. Elze's scharfsinnige Konjektur: *writhing* für *right in* (Notes on Eliz. Dram. Halle 1880. LXXX).

I, 1. 82—83; I, 1. 174—175; I, 1. 178—179; I, 1. 257—258; II, 1. 145—146; II, 1. 406—407; II, 1. 508—509; III, 1. 170—171; III, 3. 54—55; IV, 2. 151—152; V, 7. 68—69: 11 Redeschlüsse.

IV, 2. 151—152. Reimwörter: *noon—crown.* Sehr wahrscheinlich war me. *ō* (geschlossen) im 16. Jahrhundert = *ū̯* (offen); me. *ū* (geschr. *ou*) = *u̯* + *u* (offen + geschlossen *u*: Uebergang zum Diphthong). Der Reim ist unrein, aber ganz erträglich.

III, 1. 337—338: lyrische Stelle — leidenschaftliche Erregung.

> Lew. *Lady, with me, with me thy fortune lies.*
> Blanch. *There where my fortune lives, there my life dies.*

Capell, offenbar veranlaßt durch *lives* in Z. 338, will auch Ende 337 *lives* lesen, den Reim also aufgeben; aber warum? Das Couplet hier ist jedenfalls Shakespeare's Gebrauche gemäß.

I, 1. 150—153; I, 1. 163—166; I, 1. 168—169; I, 1. 176—177; II, 1. 293—294; II, 1. 413—416; III, 1. 219—220.

(II, 1. 293—294 und III, 1. 219—220 sind sogenannte *capping verse;* vgl. Jahrbuch XV, S. 345).

Die 10 Couplets, mit Ausnahme von I, 1. 176—177, sind vom Bastard gesprochen: er kritisiert in ihnen in niedrigkomisch-satirischer Weise die um ihn vorgehenden Ereignisse und spielt so «den idealen Clown» (vgl. F. A. Leo, Jahrbuch XV).

I, 1. 176—177 ist gesprochen von King John zu Robert Faulconbridge und gehört zu derselben Gattung.

I, 1. 158—159; I, 1. 161—162 sind Stellen bedeutsamen Inhalts, der äußerlich durch die Reimform hervorgehoben werden sollte. 159 und 161 bieten metrische Schwierigkeiten. Zeile 159 muß wohl, Echtheit des Textes zugegeben, skandiert werden:

Philip, | good old | sir Róbert's | wife's él | dest són.

mit einer überschüssigen Silbe: *-berts*, vor der durch unsere Sprachwerkzeuge bedingten Pause.

In Zeile 161 scheint eine Silbe zu fehlen:

Kneel thou down, Philip, but rise more great.

Steevens konjiziert: *arise*, Pope: *rise up*, Keightley: *to rise*; Abbott (506) erklärt die Zeile als 4-accentig, *where there is an interruption in the line.* Wir sind aber weder Textverderbniß noch ungleiches Couplet anzunehmen gezwungen; warum sollen wir nicht berechtigt sein zu skandieren:

Kneel | thou down, | Philip, || but rise | more great,

Kneel als einsilbiger Fuß im Beginn (vielleicht auch Zerdehnung); *Philip* entweder Trochäus (Abbott 453; König a. a. O. S. 77; auch Tycho Mommsen, Romeo und Julia p. 113) oder mit *French accent* (Abbott 490; Schipper Metr. II, § 55 ff.; König S. 63 ff.) Auffallende Parallelstelle bietet Marlowe, Edward II, ed. Wagner I, 4. 355:

And with | his sword | Pembroke | will fight | for you.

b) mit zufälligem Reim versehen erscheinen: 9 Couplets:

I, 1. 5—6; I, 1. 203—204; III, 1. 10—11; III, 1. 63—64; III, 1. 309—310; III, 1. 321—322; IV, 1. 54—55; IV, 3. 39—40; V, 4. 21—22.

In IV, 3. 39—40:

Big. *Or, when he doom'd this beauty to a grave,*
Found it too precious-princely for a grave

verleiht der identische Reim den Versen entschieden einen trivialen Beigeschmack. Hanmer konjizierte deshalb mit geringer Textänderung *glaive* für *grave*; die Conjektur verbessert den Reim der Verse, erregt aber Bedenken, weil *glaive* in Shakespeare sonst nicht belegt ist.

Unregelmäßig gebaute Couplets finden sich in King John nicht.

XVI. King Richard II.

Enthält im Ganzen 242 Couplets — eine große Zahl.

Von diesen sind:

1) Heroische Couplets: 239;

a) mit erkennbarer Absicht 238.

I, 1. 18—19; I, 3. 206—207; II, 1. 135—138; II, 1. 143—146; II, 1. 211—214; II, 1. 222—223; II, 2. 39—40; II, 2. 121—122; II, 4. 16—17; III, 2. 61—62; III, 3. 180—183; III, 4. 27—28; III,

4. 96—101; IV, 1. 317—318; V, 6. 11—12; V, 6. 17—18: 22 Couplets, Auftreten oder Abgang markierend.

Zu II, 2. 121—122. Daß in *uneven—seven* Reim vorliegen soll, ist zweifellos. Ueber die *e* in der Tonsilbe der beiden Wörter vgl. ten Brink, Shakespeare's Sprache und Verskunst § 35 *β*; Sweet H. E. S. § 629 ff.; Kluge in P.'s Grdr. I. § 97. Danach hätten wir *ē : ĕ*, einen Reim, der bei Shakespeare nicht selten ist.

I, 1. 200—205; I, 2. 69—74; I, 3. 308—309; II, 1. 297—300; II, 2. 146—149; II, 3. 168—171; II, 4. 21—24; III, 2. 209—218; III, 3. 206—209; III, 4. 102—107; IV, 1. 333—334; V, 3. 142—143* V, 4. 10—11; V, 5. 110—119; V, 6. 31—52: 44 Couplets, Scenen- oder Aktschlüsse.

I, 2. 69. Zu skandieren, mit Verschleifung im zweiten *desolate:*

Déso | late, dés (o) | late will | I hence | and die.

Dem Charakter des Verses angemessen ist offenbar *desolate* emphatisch absichtlich zweimal gesetzt.

II, 3. 168—171. — Zeile 168 ist zu skandieren:

It may | be I'll | go with you: || but yet | I'll pause (Abb. 497)

oder: *'T may bé | I'll gó | with yoú: but yet | I'll pause.*

Die zweite Skansion trägt der syntaktischen Gliederung des Verses mehr Rechnung. Streichung von *it* oder *yet* (nach Vaughan) ist überflüssig. — In Zeile 170:

Nor friends nor foes, to me welcome you are,

müssen wir entweder die Betonung *welcóme*[1]) oder einen Trochäus im vorletzten Fuße ohne vorhergehende Pause zugeben. Elze (Englische Studien XII, S. 189 ff.) macht aufmerksam auf die Umstellung *wélcome to me*, Jackson desgleichen *you wélcome*; Vaughan in beachtenswerther Weise ohne Textänderung . . . *foes to me, wélcome you are* : Pause nach *me,* Trochäus zu Beginn des 2. Hemistichs.

I, 1. 41—46; I, 1. 67—68; I, 1. 82—83; I, 1. 122—123; I, 1. 150—151; I, 2. 54—55; I, 3. 93—96; I, 3. 172—173; I, 3. 211—212; I, 3. 214—215; I, 3. 292—293; I, 3. 302—303; II, 1. 13—16; II, 1. 29—30; II, 1. 86—87; II, 2. 26—27; II, 2.

---

[1]) Vgl. hierzu Love's Labour's Lost II, 1. 214: *Farewell to me, sir, and welcóme to you.* Abbott (§ 490) sagt, die Betonung *welcóme «is common in other authors»*, giebt aber keine Belegstellen an.

31—32; III, 2. 71—74; III, 2. 80—81; III, 2. 103—104; III, 2. 119—120; III, 2. 139—140; III, 2. 184—185; III, 3. 70—71; III, 3. 174—175; III, 3. 194—195; III, 4. 65—66; III, 4. 90—91; IV, 1. 148—149; IV, 1. 174—175 mit folgendem Blankvers; IV, 1. 188—189; V, 1. 24—25; V, 2. 37—40; V, 3. 34—35; V, 3. 70—73; V, 6. 22—23: im Ganzen 43 Redeschlüsse.

IV, 1. 148—149. In Zeile 148:

Prevent it, resist it, let it not be so

will Abbott, § 460 [1]) skandieren:

Prevent | it (re)'sist | it, let | it not | be so.

Der Vers klingt aber auf diese Weise holperig, da jede Verspause zerstört ist. Synkope in Oxytonis tritt außerdem nach G. König (a. a. O. S. 29) außer in *defend* Peric. II, 1. 135 nur noch im Präfix *be* ein; als Aphärese (S. 50) erkennt er dieser Art der Kontraktion allerdings mehr Ausdehnung zu Warum sollen wir nicht abtheilen:

Prevênt it || resist | it, let | it not be so

mit überschüssiger Silbe *it* vor der Pause?

I, 2. 60—61; II, 1. 7—8; II, 1. 139—140; II, 1. 149—154; III, 3. 202—203; V, 2. 50—51: 8 Sentenzen und loci communes.

Dieser Rubrik sind drei Stellen beizufügen, die ähnlichen Charakter tragen:

II, 1. 90—91; II, 2. 142—143; IV, 1. 322—323.

Sie enthalten nämlich Prophezeiungen — sind also von Bedeutung für die Entwicklung der Handlung und tragen deshalb Reim. Diese Ansicht wird belegt durch folgende Parallelstellen:

1 Henry IV. IV, 1. 122—123; ib. 133—134; 2 Henry IV. V, 5. 111—114; 1 Henry VI. II, 4. 126—127; ib. IV, 2. 37—38; ib. IV, 3. 30—33; 37—38; Troil. & Cress. V, 8. 11—12; Hamlet III, 4. 178—179; die sämmtlich als Prophezeiungen zur Hervorhebung ihres bedeutsamen Inhalts gereimt sind.

I, 2. 56—57; I, 2. 63—64; I, 2. 66—67; I, 3. 55—62; I, 3. 65—68; I, 3. 97—98; I, 3. 144—147; I, 3. 174—177; I, 3. 221—232; I, 3. 235—259; I, 3. 304—305; IV, 1. 190—198; IV, 1. 214—221; V, 1. 79—102; V, 3. 75—136: 69 Stellen lyrischen Inhalts.

I, 3. 247—250 bilden dem Reime nach ein Quatrain. Die starke Pause aber zwischen 248 und 249 — der Abgang des Königs

[1]) Schipper, Engl. Metr. II, S. 114 folgt ihm.

mit seinem Gefolge — die den Zusammenhang zwischen ihnen völlig aufhebt, berechtigt uns wohl, sie als zwei selbstständige Couplets aufzufassen.

V, 3, 101: *His eyes do drop no tears,* || *his prayers are in jest*

erscheint als Alexandriner; wir erhielten dadurch aber ein Couplet aus Alexandriner und 5-Takter, wofür zweifellose Belegstellen nicht vorhanden sind, vgl. zu 2 Henry IV. III, 1. 30—31; Henry V. III, 7. 168—169; ib. V, 1. 93—94; Troil. & Cress. V, 6. 30—31. Auch in vorliegender Stelle ist wieder das von Elze aufgestellte, von Schipper (Metrik II, S. 281) anerkannte 'Princip' aufrecht zu erhalten: «den dramatischen Dichtern der Elisabeth'schen Zeit lieber einen etwas holperigen Blankvers, als einen sechstaktigen Vers zuzumuthen» — und demgemäß zu skandieren:

His eyes do drop no tears, || *his práyers* | *are'n jést*

mit Synärese von *prayers* (Abbott § 471; König, S. 51) und mit allerdings harter Zusammenpressung (Synizese oder Krasis — König SS. 41 und 53) von *are in* in eine Silbe.

II, 1. 154—195; III, 2. 186—193: 25 in hoher Erregung gesprochene Worte.

Es bleiben noch einige Couplets, die zwar den Reim absichtlich tragen, die sich aber keiner der aufgestellten Klassen unterordnen. Es sind im Ganzen 12 Reimpaare:

II, 1. 163—164; II, 1. 209—210; III, 3. 131—132; III, 3. 168 bis 171; IV, 1. 201—202; IV, 1. 324—325; V, 3. 49—50; V, 6. 7—10; V, 6. 26—29 (9 und 10, 28 und 29 schließen eine Rede).

In einem an Reim überreichen Stücke, wie Richard II. es ist, dürfen solche nicht nach festzulegenden Gesichtspunkten verwendete Reime nicht auffällig erscheinen. Sie erklären sich aus dem Gesammtcharakter der Dichtung; in den spätern reimarmen Stücken finden wir sie gar nicht, oder nur ganz vereinzelt.

b) mit zufälligem Reim:

I, 1. 133—134. Reimwörter: *disgrace—case*; ein guter volltönender Reim, der aber mitten in reimloser Rede steht und der nicht wie die eben erwähnten aus der Reimstimmung des Dichters zu erklären ist, weil ihm ein wichtiges Charakteristikum der in reimloser Rede stehenden beabsichtigten Couplets fehlt, nämlich die syntaktische Einheit, die alle oben erwähnten Couplets mit entsprechendem Standorte aufweisen.

2) unregelmäßig gebaute Couplets: 3:

a) absichtlich unregelmäßig: 2.

V, 5. 67—68; V, 6. 24—25.

V, 5. 67—68;

Groom. *Hail, royal prince!*
King Richard. *Thanks, noble peer;*
The cheapest of us is ten groats too dear.

Zeile 67 hat nur vier Accente. Pope in seiner Shakespeare-Ausgabe setzte die Zeilen als unecht an den Rand; Abbott (im Index seiner Shakesp. Grammar) verweist für die Zeile 67 auf § 506: *Lines with four accents where there is an interruption in the line, are not uncommon.* (vgl. zu All's Well II, 3. 312—313). Das Couplet ist satirisch-komischen Inhalts und giebt dem Galgenhumor Richard's II. Ausdruck.

V, 6. 24—25.

Bolin: *Carlisle, this is your doom:*
Choose out some secret place, some reverend room.

Zeile 24 hat nur drei Accente, nach Abbott (§ 511) im Beginn oder zu Ende einer Rede nichts Auffallendes; alle Belegstellen aber, die Abbott anführt, sind reimlos. Es fragt sich wieder, ob wir die Unregelmäßigkeit auch für Reimverse gelten lassen sollen oder Verderbniß argwöhnen müssen. Die Entscheidung ist schwer; Belegstellen für 3-Füßler im Reim mit 5-Füßlern sind spärlich: Love's Lab. Lost V, 2. 49—50. Richard II. V, 2. 54—55. Reim zufällig oder durch Aenderung der Versabtheilung Fortschaffung des Couplets. — Hamlet I, 5. 124—125. Reim hervorgerufen durch falsche Versabtheilung. — Pericles II, 5. 71—72 desgl.; ib. III, 2. 85—86 desgl. Es bleiben hiernach nur zwei Stellen, Love's Lab. Lost V, 2. 49—50 und die besprochenen, die als ungleiche Couplets anzuerkennen sind, will man nicht arge Textverstümmelung annehmen. Letzteres that in besprochenem Couplet Collier's Manuskript-Korrektor, wenn er schrieb:

Bishop of Carlisle, this shall be your doom:

desgl. Vaughan: *Let him stand forth. Carlisle, this is . . .*

Heute muß diese Art der Herstellung (willkürliche Hinzusetzung) als zu gewaltthätig abgewiesen werden.

b) verderbt: 1: II, 2. 24—24.

II, 2. 23 ff.

Which, look 'd on as it is, is nought but shadows
Of what it is not. Then thrice-gracious Queen,
More than your lord's departure weep not: more 's not seen.

Zeile 25 ist unharmonisch und schlecht gebaut — sie enthält sechs Accente, ist kein Alexandriner und überhaupt ohne eigentliche Pause, und doch kein *doggerel-rhyme.* Hier muß Verderbniß vorliegen. Guest (History of Engl. Rhythms S. 263) und Abbott (§ 498) nehmen einen Vers mit sechs Accenten an; dem Letztern scheint sogar die Zeile ein Alexandriner zu sein — aber wo ist die Pause nach dem dritten Fuße?

Herstellungsversuche:

Pope: *Of what it is not. Then, gracious Queen, then weep not*
More than your lord's departure: more 's not seen.

Diese Verse sind rhythmisch gut — aber der Reim ist zerstört; die Worte *more's not seen* scheinen jedoch vom Dichter als im Reim zu *queen* beabsichtigt zugefügt zu sein. Vielleicht wäre deshalb anzuordnen:

Of what it is not. Then, weep not, gracious Queen,
More than your lord's departure: more's not seen:

Die Wörter: *weep not* mögen durch Irrthum eines Abschreibers in die folgende Zeile hinter *departure* gerathen sein, und das dadurch verstümmelte Metrum von Zeile 24 wurde durch das naheliegende Füllwort *thrice* hergestellt. — K. Elze (Engl. Stud. XI, S. 363) entfernt den unangenehmen Vers durch Aenderung der Versabtheilung, entfernt aber dadurch zugleich den meines Erachtens ursprünglichen Reim; er theilt ab:

25. *More than | your lord's | depart | ure wéep not: | more is*

26. *Not seen; | or if 't be; || 'tis with | false sor | rows eye,*

(*not* in Z. 25: überschüssige Silbe vor der Pause).

Vaughan konjiziert: *More than departure weep not ...*

oder: *More than your lord's departure is not seen.*

Zum Schluß sind noch bezüglich der Coupletfrage zu betrachten: II, 1. 22—23; V, 2. 54—55; V, 5. 98—99.

II, 1. 22—23: *Whose manners still our tardy apish nation*
Limps after in base imitation.

Pope, ein Couplet vermuthend, schob *awkward* hinter *base* ein. Zu einem Couplet liegt aber durchaus kein Grund vor: die Stelle steht zwischen reimlosen Zeilen, geschlossene syntaktische Einheit fehlt und desgleichen jeder innere Erklärungsgrund; es ist also vorzuziehen, Zeile 23 zu skandieren:

Limps aft | er in | base im | itat | ion

mit zweisilbiger Aussprache der Endung *ion* (mit Abbott § 479; Schipper Metr. II, S. 98; König S. 42—43).

V, 2. 54—55 ist gleichfalls nur anscheinend ein ungleichmäßiges Couplet.

York. *You will be there, I know.*
Aum. *If God prevent not, I purpose so.*

Zeile 55 ist zweifellos verderbt, eine Silbe muß ausgefallen sein. Rowe konjiziert: *prevent me not*; Capell: *prevent it not.* Grant White: *I do purpose.* Der vorliegende Text erscheint auch insofern verstümmelt, als Zeile 54 nur drei, Zeile 53 nur vier Accente hat — also zwei verkürzte Zeilen hinter einander. Abbott (§ 505) stellt durch Aenderung der Versabtheilung eine befriedigendere Form her:

Aum.: *For aught I know*
My lord, they do.
York: *You will be there, I know*
Aum.: *If God prevent (it) not, I purpose so.*

Vielleicht liegt auch in dem wiederholten *I know* in Z. 54 eine Diplographie vor (Pope) und man könnte mit Auslassung dieses zweiten *I know* anordnen:

Aum.: *For aught I know, my lord, they do.*
York: *You will*
Be there?
Aum.: *If God | prevent not, | I pur | pose so.*

V, 5. 98—99.

Keeper: *My lord, will 't please you to fall to?*
K. Rich.: *Taste of it first, as thou art wont to do.*

Die Entscheidung, ob hier beabsichtigter oder zufälliger Reim vorliegt, ist schwierig. Will man die Stelle als Couplet gelten lassen, so gehört sie zu den bei All's Well II, 3. 312—313 besprochenen ungleichmäßigen.

Sehr beachtenswerth ist K. Elze's Vermuthung zum Schlusse der 1. Scene des III. Aktes. Zeile 42 und 44, die Reimwörter am Schlusse aufweisen, sind durch eine reimlose Zeile getrennt. Elze stellt nun das von ihm vermuthete Couplet (Scenenschluß!) folgendermaßen her:

Thanks, gentle uncle. To fight with Glendower
And his accomplices, come, lords, away:
Awhile to work, and after holiday.

XVII. First Part of King Henry IV.

Enthält im Ganzen 22 Couplets.

Von diesen sind heroische Couplets: 21.

a) mit erkennbarer Absicht geschrieben 20.

III, 3. 227—228; V, 1. 113—114; V, 3. 28—29; V, 4. 105 bis 110: 6, Abtreten von Schauspielern hervorhebend.

I, 1. 240—241; I, 3. 301—302; II, 3. 118—119; III, 2. 179 bis 180; III, 3. 229—230; IV, 1. 131—136; V, 5. 41—44: 10 Scenen- oder Aktschlüsse.

IV, 3. 36—37; V, 4. 100—101: 2 Redeschlüsse.

IV, 1. 122—123: in hoher Erregung gesprochen, enthaltend Percy's Prophezeihung seines eigenen Todes (zu Rich. III. II, 1. 90—91 u. s. w).

V, 5. 22—33. Das Couplet, wenn überhaupt der Reim *courtesie—immediately* als solcher beabsichtigt war, sollte vielleicht Lancaster's Abgang markieren. Da die Stelle in QQ 5—8 und in FF fehlt, so ist der Verdacht gerechtfertigt, daß sie ein Einschiebsel eines Bearbeiters war, der, bekannt mit Shakespeare's Gebrauch, den Abgang von Schauspielern durch Reim hervorzuheben, hier nachhelfen wollte, aber mit wenig Geschick und Geschmack.

b) mit zufälligem Reim:

III, 1. 268—269. Die beiden Verse stehn kurz vor Scenenschluß, es folgen noch 2 reimlose Zeilen. Ein solches Couplet muß in einem reimarmen Stück als unbeabsichtigt gelten.

2) Unregelmäßig gebautes Couplet: IV, 2. 85—86:

Fal. *Well,*
To the latter end of a fray and the beginning of a feast
Fits a dull fighter and a keen guest.

Wegen des Reimes vgl. zu Merry Wives V, 5. 47. 48 und zu Com. of Errors V, 1. 83. 84. Das Couplet schließt die Scene; es ist *doggerel-rhyme* und als solcher im Munde Falstaff's völlig in Shakespeare's Manier. In den QQ und FF waren die Verse als Prosa gedruckt, in jetziger Fassung zuerst von Pope.

XVIII. Second Part of King Henry IV.

Enthält im Ganzen 22 Couplets. Diese sind:

1) Heroische Couplets: 21.

a) mit erkennbarer Absicht 20.

IV, 5. 46—47 (ex.); IV, 5. 222—225 (en.); V, 5. 74—75 (ex.): 4, Auftreten oder Abgang hervorhebend.

Induction 39—40; I, 1. 214—215; I, 3. 107—110; II, 3. 67 bis 68; III, 1. 107—108; IV, 2. 118—123; IV, 5. 240—241; V, 2. 144—145; V, 5. 111—114 mit einer unvollständigen Zeile: 9 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

IV, 3. 88—89; IV, 5. 219—220: Redeschlüsse.

IV, 3. 88—89:

> Falst. *Mylord, | I beseech | you, give | me leave to go*
> *Through Gloucestershire: and, when you come to court,*
> *Stand my good lord, pray, in your good report.*

Delius druckt diese Worte Falstaff's in Prosa, Falstaff redet aber in den beiden Theilen Heinrich IV. auch an 2 andern Stellen in Versen: 1 Henry IV. II, 4. 429 ff.; 2 Henry IV. IV, 5. 45 ff., sonst allerdings stets in Prosa; hier ist aber der Rhythmus gesichert durch die Reimworte: *court—report.*

IV, 2. 83. 84: Sentenz enthaltend.

b) mit zufälligem Reim:

IV, 2. 57—58. Reimwörter: *lavishly—authority.* Das anscheinende Couplet steht inmitten einer längern Rede, ohne ein syntaktisches Ganze zu bilden.

2) Ungleichmäßiges Couplet: III, 1. 30—31. Die Stelle einschließlich der beiden vorhergehenden Zeilen lautet:

28. *And in the calmest and most stillest night,*
With all appliances and means to boot,
Deny it to a king? Then happy low, lie down!
Uneasy lies the head that wears a crown.

Zeile 30 ist als Alexandriner in einer Reimstelle als erster Vers eines Couplets verdächtig. Vgl. Rich. II. V, 3. 101, wo zur Vermeidung des Alexandriners metrische Hülfsmittel zu Gebote standen; auch hier könnte man vielleicht durch Kontraktionen (Krasis und Elision) den Vers zu einem 5-Füßler zusammenpressen:

> *Deny 't | t'a king? || Then* u. s. w.

Zulässig wären diese Elisionen (Abb. § 456 und G. König a. a. O. S. 47), wenn sie auch hart klingen. Vielleicht könnte man hier aber in geeigneterer Weise durch andere Anordnung der Verse den unshakespeare'schen Alexandriner fortschaffen und zwar so:

> *With all | appliances || and means to boot, deny*
> *It to a king? Then happy low, lie down!*

appliances als Zweisilbler (Abbott § 458, Schipper und König a. a. O.) Das Enjambement *deny—it* ist zwar hart, aber zulässig bei Shakespeare (vgl. König S. 97).

Das Couplet schließt eine Rede und markiert das Auftreten von Warwick und Surrey.

XIX. The Life of King Henry the Fifth.

Enthält im Ganzen 28 Couplets (7 Prologschlüsse, 20 im Stück selbst, 1 Epilogschluß). Von diesen sind:

1) Heroische Couplets 27.

a) mit erkennbarer Absicht 26.

IV, 2. 34—37: 2, Auftreten markierend.

1. Prolog 31—34; 2. Prolog 39—42; 3. Prolog 34—35; 4. Prolog 52—53; 5. Prolog 44—45: 7 Prologschlüsse.

I, 2. 307—310; II, 2. 192—193; III, 1. 33—34; III, 3. 57—58; III, 5. 67—68; III, 7. 168—169; IV, 1. 324—325; IV, 2. 62—63; IV, 3. 131—132; IV, 5. 22—23; IV, 8. 130—131; V, 2. 501—502: 13 Scenen- oder Aktschlüsse.

Epilog 13—14: 1 Schlußcouplet des in Sonettform geschriebenen Epilogs.

III, 7. 168—169:

Orl.: *It is now two o 'clock: but, let me see, by ten*
We shall have each a hundred Englishmen.

Zeile 168 scheint ein regelrechter Alexandriner zu sein; vgl. zu Richard II. V, 3. 101 und zu II. Henry IV. III, 1. 30—31. — Vorzuziehen ist, den Vers durch metrische Mittel als 5-Füßler zu skandieren:

'T is now | two (o') clock: || but etc.

Wegen *'t is* siehe Abbott 456 und G. König a. a. O. 49. Die Zusammenziehung von *two o'* in eine Silbe ist erlaubt nach Abbott § 456 und § 461 und G. König S. 49.

IV, 5. 22—23: *devil* in Z. 22 muß nach Abbott 466 als Einsilber gelesen werden.

III, 3. 42—43; IV, 1. 26—27; V, 2. 495—496: 3 Redeschlüsse.

IV, 1, 26—27: *pavilion* am Schluß von 27 ist als 4-Silber zu lesen (Abbott § 479; Schipper S. 98; König S. 42—43).

V, 2. 495—496. Der Reim lautet: *Englishmén—Amén.* Zu beachten ist die Betonung *Amén*; — Belege dafür: Richard III. V, 5. 41: *again—amén;* Sonn. LXXXV: *Amén—pen.*

b) zufällig scheint der Reim zu sein in: I, 1. 17—18.

Der Reim *supplied—beside* ist zwar gut, aber das Couplet ermangelt jeder syntaktischen Verbindung; Z. 17 gehört zu einer ganz andern Satzeinheit als Z. 18.

2) unregelmäßig gebautes Couplet: V, 1. 93—94.

And patches will I get unto these cudgell'd scars
And swear I got them in the Gallia wars.

Die Verse sind Worte Pistol's und schließen die Scene. Die erste Zeile ist ein gut gebauter Alexandriner; wir hätten also wiederum ein Couplet aus Alexandriner und 5-Füßler. Vers 93 auf metrischem Wege zu 5-Taktern zusammenzuziehen, ist ganz unmöglich und wir müssen, wenn wir nicht den Quartos folgen wollen, die *cudgell'd* auslassen (Pope), den Alexandriner und damit ein Couplet aus Alexandrinern und 5-Füßlern anerkennen. Das hier zu thun, kann nicht bedenklich erscheinen, da Pistol eine komische Figur ist, und als solche, wie häufig andere ihrer Art (Falstaff), in auffallendem Metrum redet.

XX. First Part of King Henry the Sixth.

Enthält im Ganzen 124 Couplets. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets 122.

a) mit erkennbarer Absicht 115.

V, 3. 58—59 enthält die Aufforderung Suffolk's an Margarethe, zu gehn; der Reim vertritt also wohl die in späteren Ausgaben hinzugefügte Bühnenanweisnng: *She is going.*

I, 1. 176—177; I, 3. 90—91; I, 6. 30—31; II, 4. 133—134; II, 5. 128—129; III, 2. 136—137; IV, 1. 193—194; IV, 2. 55—56; IV, 3. 52—53; IV, 4. 45—46; IV, 7. 95—96: 11 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

Bei dieser Rubrik kann man auch den Schluß von V, 1. erwähnen. Die Scene schließt mit zwei Couplets, die aber, da sie gleichen Reim: *authority—thee, knee—mutiny* tragen, zusammen ein Quadruplet bilden.

I, 2. 91—92; II, 4. 17—18; II, 4. 57—58; II, 4. 126—127; IV, 3. 28—29; IV, 3. 37—38; IV, 4. 8—9; IV, 4. 38—39; IV, 7. 189—190; V, 2. 19—20; V, 5. 77—78: 11 Redeschlüsse.

Zu IV, 7. 189—190. Reim: *here—air; here* zeigt im 16. Jahrhundert Schwanken zwischen *ī* und *ē* (Kluge, Geschichte der eng-

lischen Sprache in P.'s Grdr. I, § 97; *Sweet* H. E. S. § 823); *air* desgleichen zwischen *ai* (Diphth.) und *ē* (Kluge § 109; *Sweet* § 848). Für beide Wörter ist hier, da ein Reim zweifellos beabsichtigt ist, *ē*-Aussprache anzusetzen.

II, 5. 8—9; III, 1. 184—185: 2 Sentenzen (II, 5. 8—9 ist ein Simile.)

IV, 2. 37—38; IV, 3. 30—33: 3 Prophezeiungen.

Vgl. hierzu die Couplets I, 2. 91—92; IV, 3. 37—38; IV, 4, 38—39, die auch Sentenzen enthalten, also zwei Rubriken angehören und Richard II. II, 1. 90—91.

IV, 3. 39—46; IV, 5. 16—55; IV, 6. 2—57; IV, 7. 1—32; IV, 7. 35—50: 76 tragen Reim wegen ihres lyrischen Charakters.

I, 3. 52—55; I, 2. 113—116: 4 gesprochen in Erregung und Leidenschaft — treten dadurch heraus aus dem gewöhnlichen Gange der Handlung.

Wie Richard II. so enthält auch vorliegendes Stück verschiedene (7) Couplets, die nur aus der lyrischen Formen geneigten Stimmung des Dichters zu erklären sind, nämlich: I, 1. 33—34; II, 2. 57—58; II, 5. 119—120; IV, 5. 11—12; V, 2. 16—17; V, 3. 84—85; ib. 115—116.

b) für zufällig müssen die Reime gehalten werden in:

II, 1. 20—21: *victory—glorify.*

Daß Reim, und zwar *ei*-Reim möglich ist, beweisen Stellen wie: *oompany—eye—sky* Lucr. 1584, 86 u. 87 *pry—jealousy* Sonn. LXI: *fortify—memory* ib. LXII: *by—remedy* ib. CLIV u. a.

Französisch *i* wird me. gelängt und entwickelt sich, seit dem sechszehnten Jahrhundert, mit ursprünglichem *ī* zu me. *ai*. Unter Verlust des Hochtons heute *i* in *blasphemy, bigamy, litany* u. s. w. (Kluge a. a. O. §§ 34 u. 92). Wie neben *remédie* häufiger *rémedye*, statt *vicárie—vicarý* bei Chaucer vorkommt (ten Brink, Ch's. Sprache und Verskunst, § 87 Anm.), so muß neben *victórie — victorý* bestanden haben. Hieraus hat sich lautgeschichtlich völlig regelrecht die Aussprache *victorei* (*ai*) gebildet, die später, wahrscheinlich durch Ueberwiegen des Haupttones auf der ersten Silbe, zu Gunsten der daneben bestehenden Aussprache *y* = *ī* (vgl. Reime *me — subtlety* Ven. and Adon. 673—675; *legacy—free* Sonn. IV; *the—melancholy* ib. XLV; *constancy—see* ib. CLII u. a.) aufgegeben worden ist (vgl. auch Kluge a. a. O. § 118). Eine andere Frage ist, ob hier ein beabsichtigtes Couplet anzusetzen ist, und das scheint nicht der Fall. Die

Verse stehn inmitten einer reimlosen Rede, ohne eine syntaktische Einheit zu bilden und ohne sich irgendwie inhaltlich aus den sie umgebenden Versen hervorzuheben.

I, 1. 159—160. Reimwörter: *supply—mutiny*; wie oben.

I, 2. 85—86. Reimwörter: *me—see.*

I, 5. 45. Reimwörter: *thee—thee* (identischer Reim)

II, 4. 68—69. Reimwörter: *Somerset—Plantagenet.*

II, 5. 76—77. Reimwörter: *he—pedigree.*

IV, 1. 16—17. Reimwörter: *unworthily—degree.*

2) ungleichmäßig gebaute Couplets: 2.

IV, 7. 92—93; V, 3. 108—109.

In beiden Fällen wird der Text echt und ursprünglich sein; bei IV, 7. 92—93 allerdings in anderer Form als die Globe-Ed. aufweist:

91. Char. *Go, take their bodies hence.*
92. Lucy. *I'll bear them hence; but from their ashes shall be rear'd*
93. *A phoenix that shall make all France afeard.*

So die Anordnung der Folios, denen die Globe und Cambr.-Edd. gefolgt sind. Wir haben danach zwei auffallende Unregelmäßigkeiten im Versbau: Zeile 91: 3-Füßler; Zeile 92: 6-Füßler, aber kein (!) Alexandriner, die Pause nach dem zweiten Fuße. Diese Anordnung kann nicht richtig sein. Delius ordnet an:

Charl. *Go, take their bodies hence.*
Lucy. *I'll bear them hence;*
But from their ashes shall be rear'd
A phoenix etc.

Danach bleibt nur noch eine Unregelmäßigkeit, nämlich 4-Füßler als erster Vers des Couplets. Andere Herstellungsversuche (vgl. Cambr.-Ed.) erscheinen neben diesem unbrauchbar. Ueber 4-Takter als erste Zeile von Couplets vgl. zu All's Well II, 3. 312. 313.

V, 3. 108—109:

Suf. *Lady, wherefore talk you so?*
Mar. *I cry you mercy, 'tis but Quid pro Quo.*

Der Reim ist gewiß beabsichtigt. Das Couplet erinnert an die scherzhaften Wechselreden in Love's Lab. Lost V, 2., wie sie auch in Two Gentlemen und Com. of Errors, zwei andern Jugendstücken, vorkommen. Unter diesen Gesichtspunkt lassen sich vielleicht auch V, 3. 84—85 und ib. 115—116 bringen. Fraglich

ist, ob die Form des Couplets zulässig ist. Vers 108 erscheint sehr verkürzt. Capell konjiziert:

Ney, hear me, Lady, wherefore talk you so?

Collier's Manuskript-Korrektor:

Lady, pray tell me, wherefore talk you so?

Konjekturen erscheinen überflüssig, wenn man fehlenden Auftakt nach der Pause (Elze'sche Silbenpausler) annimmt:

Lády || whére | fore talk | you so?

und das Couplet auffaßt als ein ungleiches, dessen erster Vers ein 4-Takter ist. Allerdings ist dabei auffallend, daß es inmitten einer aus 5-Taktern bestehenden Unterredung sich befindet.

Zum Schluß bleibt noch I, 2. 20. 21 zu behandeln. Die Verse lauten:

Him I forgive my death that killeth me,
When he sees me go back one foot or fly.

Es sind Worte des Dauphins, mit denen er die Bühne verläßt. Grund zu einem Couplet wäre also vorhanden und Collier's sog. Manuskript-Korrektor glaubte auch ein solches durch Setzung von *flee* für *fly* herstellen zu müssen. Die Konjektur, wenn überhaupt nothwendig, wäre gewiß keine der schlechtesten, denn sie weicht im *ductus literarum* nur wenig von der überlieferten Lesart ab. Bedenklich würde erscheinen, daß *flee* nach Schmidt's Shakespeare-Lexikon nur einmal — Love's Lab. Lost III, 66 — im Präsens, sonst nur im Imperfectum oder Partic. Perf. Pass. *fled*, im Infinitiv gar nicht vorkommt. Der konjizierte Infinitiv an obiger Stelle wäre also der einzige im Shakespeare. Die Textänderung zum Zwecke der Herstellung eines Couplets erscheint aber gar nicht nothwendig: es fragt sich, ob *me* und *fly* nicht bei Shakespeare reimen können. Mittelenglisches ī tritt im 15. Jahrhundert zu *ei* diphthongiert in die Schriftsprache. Diese Diphtongierung schreitet im 16. Jahrhundert nicht zu modernem *ai* fort; es scheinen sogar in diesem Jahrhundert noch Nachzügler des alten ī vorzukommen; dafür scheinen zu sprechen um 1550 noch Reime wie *priest : Christ; eye : by; by : agree*, sowie *seek : alike; he : fly*; *friend : mind; heed : provide; rise : eyes*, bei Udall und Surrey (so Kluge in P.'s Grdr. §§ 101 und 92). Etwas anders stellt sich die Entwickelung von me. ī nach Sweet dar. Im Allgemeinen steht auch nach ihm die Diphthongierung zu *ei* fest; jedoch muß es nach Palsgrave (1530) und Bullokar (1580) einen Dialekt des *first modern English* gegeben haben, der me. ī unverändert d. h. undiphthongiert beibehalten hatte (Sweet, H. E. S. §§ 814. 815).

Der Vorbehalt jedoch, daß Palsgrave den engl. *ī*-Laut nur mit französischem Anfangs- oder End-, nicht mit Mittel-*i* identifiziert, läßt es möglich erscheinen, daß sein langes *ī* nicht ganz identisch war mit reinem *i*, sondern daß es ein leicht diphtongierter *i*-Laut war, zusammengesetzt aus dem Laut des *y* in mod. *pity* und aus reinem langen *i* (Sweet § 815). Hiermit ist zu vergleichen Sweet über *ē* (§ 818). Me. *ē* in Wörtern wie *he, the, she, we, me, bee, pier, beer* hatten nach Palsgrave und Bullokar den sehr engen, *i*-ähnlichen Laut = *e* in ne. *men* (*e raised long*). Im *first middle English* (1500 bis 1600) war dieses *ē* zu vollem *ī* geworden; dazwischen muß nun, so können wir schließen, eine diphthongische Aussprache etwa = *ĕi* gelegen haben (vgl. Sweet § 815) und diesen diphthongischen Uebergangslaut haben wir in Wörtern wie *me, he, we* und dergleichen für Shakespeare anzusetzen, ebenso wie in den von Kluge (s. o.) erwähnten Reimen. Dieser diphthongische Laut stimmt dann sehr wohl zu dem von Sweet für möglich erklärten diphthongischen Laut des me. *ī*-Lautes in *fly* und dergleichen. Nur so lassen sich die zahlreichen Reime wie *majesty: eye: satisfy; lies: eyes: forgeries; hospitality: thee*; u. s. w. bei Shakespeare erklären, nicht durch Annahme der Beibehaltung eines höchst zweifelhaften dialektischen und archaistischen i-Lautes in *fly, by*, und Gleichartigem; denn man müßte dann in diesen Wörtern im Reim bald den *ĕi*-Laut und bald den *ī*-Laut anwenden. Reime wie die von Kluge für Udall und Surrey erwähnten *seek: alike; heed: provide* und derartige kommen bei Shakespeare nicht mehr vor, sondern es reimt bei ihm nur auslautendes (meistens Endungs-) *y* mit einsilbigen Wörtern wie *me, he, thee, be* und dergleichen. Wir erhalten demnach unter Annahme des Reimes etwa: *mĕi—flĕi* ein vollgültiges, Abgang markierendes Couplet.

XXI. Second Part of King Henry VI.

Enthält 39 Couplets und zwar nur heroische.

a) Eine Absicht ist klar zu erkennen bei 35.

I, 1. 212—213; I, 3. 139—140; II, 1. 161—164; II, 3. 33—38; III, 1. 193—194; III, 1. 221—222; III, 2. 298—299; IV, 4. 24—25; IV, 4. 47—48; V, 2. 29—30; V, 2. 70—71: 14, Auftreten oder Abgang von Schauspielern hervorhebend.

II, 1. 161 zu skandieren:

Duke Hum | phrey has done | a mir | aclé | to-day

II, 1. 164:

You made | in a | day, my lord, | whole towns | to fly
oder: *You made | in a day,— mylord, | . . . .*

II, 3. 35:

And even | as will | ingly at | thy feet | I leáve it
oder: *And even | as will'ng | ly 't | . . . .*

I, 1. 258—259; I, 2. 106—107; II, 1, 204—205; III, 1. 382 bis 383; III, 411—412; V, 1. 215—216; V, 2. 88—89 + einen 3-Füßler; V, 3. 32—33: 8: Scenen- bezw. Aktschlüsse.

II, 3. 30—31; II, 4. 43—44; III, 1. 264—265; III, 1. 300—301; III, 1. 325—326; IV, 10. 24—25: 6: Redeschlüsse.

III, 1. 325—326:

And so break off; the day is almost spent:
Lord Suffolk, you and I must talk of that event.

Zur Entfernung des scheinbaren Alexandriners ist Z. 326 zu skandieren: *Lord Súffolk, | you 'nd I | must . . .* Auffallend sind im Texte die Worte *you and I*; durch Setzung von *we* hätte Shakespeare einen glatt laufenden Vers geliefert.

II, 3. 45—46 enthält ein Simile, vgl. 1 Henry VI., II, 5—8—9; V, 1. 213—214 enthält eine Prophezeiung; II, 1. 188—191; II, 1. 196—199: 4 tragen Reim, um der leidenschaftlichen Erregung, in der sie gesprochen werden, Ausdruck zu verleihen.

III, 1. 243—244 ordnet sich zwar keinem der aufgestellten Gesichtspunkte direkt unter, trägt aber doch wohl beabsichtigten Reim zur Verstärkung des Inhalts (Bekräftigung Suffolk's, daß er Gloucester's Tod wünscht).

b) Dagegen tragen 4 Stellen offenbar unbeabsichtigten Reim:

I, 3. 215—216; III, 1. 202—203; III, 2. 216—217; IV, 7. 105—106.

XXII. The Third Part of King Henry VI.

Enthält im Ganzen 53 Couplets.

1) heroische Couplets 52

a) mit erkennbarer Absicht 44 (? 45)

II, 5. 121—122; II, 5. 123—124; II, 6. 29—30; III, 3, 42—43; IV, 3. 58—59; IV, 6. 75—76; IV, 6. 87—88; IV, 7. 38—39; V, 2. 3—4; V, 2. 27—28; V, 5. 81—82: 11 Auftreten oder Abgang hervorhebend.

II, 1. 176—177; III, 2. 194—195; III, 3. 264—265; IV, 1. 148—149; IV, 4. 34—35; IV, 5. 28—29; IV, 6. 99—102; IV, 7. 87—88; V, 6. 90—93; V, 7. 45—46: 12 Scenen- bzw. Aktschlüsse.

I, 4. 107—108; II, 1. 187—188; II, 2. 173—174; II, 3. 46—47; III, 3. 19—20; III, 3. 36—37; III, 3. 127—128; IV, 1. 110—111; IV, 3. 5—6; IV, 4. 23—24; IV, 6. 30—31; IV, 6. 43—44; IV, 6. 97—98; IV, 8. 60—61: 14 Redeschlüsse.

IV, 1. 110—111 sind eine wörtliche Wiederholung von Warwick's Worten III, 3. 231—232 (siehe diese später.) Zu metrischen Bemerkungen geben alle diese Couplets keinen Anlaß.

II, 5. 19—20 enthält eine Sentenz.

III, 2. 107—108 sind *aside* gesprochen, deswegen der Reim vgl. Abbott, § 515.

Es bleiben nun noch 5 Couplets, die zur Hervorhebung ihres Inhalts Reim tragen:

II, 2. 61—62 enthaltend den Ritterschlag Edward Plantagenet's, vgl. King John I, 1. 161—162: Ritterschlag des Bastards.

III, 3. 231—232: Abschluß der Botschaften an König Edward — Drohung Warwick's. Wiederholung dieser Worte IV, 1. 110—111 als Redeschluß.

IV, 1. 104—105: Wiederholung der Drohung der Königin Margarethe III, 3. 229—230, die aber auffallender Weise hier nicht gereimt ist.

IV, 7. 73—74: Herausforderung Montgomery's für König Edward. Parallelstelle Troil. & Cress. I, 3. 287—290.

V, 5. 39—40: Ermordung des Prinzen Edward. Parallelstellen King John IV, 3. 7—8; Cæsar V, 3. 89—90; ib. V, 5. 50—51; Troil. & Cress. V, 8. 9—10; Romeo V, 3. 119—120; Othello V, 2. 358—359.

b) für 8 (7) Stellen ist eine Erklärung des Reimes schwer zu finden; der Reim erscheint in ihnen als zufällig entstanden:

I, 1. 223—224; I, 4. 71—72; I, 4. 97—98; II, 1. 117—118; II, 1. 123—124; II, 5. 10—11; II, 5. 44—45; III, 2. 74—75.

2) Unregelmäßig gebautes Couplet: III, 2. 109—110.

K. Edw. *Brothers, you muse what chat we two have had.*
Glou. *The widow likes it not, for she looks very sad.*

Das Couplet steht innerhalb einer Stichomythie, die aber, außer vielleicht bei III, 2. 74—75 keinen Reim aufweist. Dennoch scheint

der Reim *had—sad* hier absichtlich zu stehn. Das Couplet klingt ironisch-scherzhaft und erinnert damit an die Stichomythien in Love's Labour's Lost, in denen der Reim zahlreich auftritt.

Zeile 110 ist dem übernommenen Texte nach ein regelrechter Alexandriner, der sich durch metrische Mittel nicht zu einem 5-Füßler einrichten läßt. Wir hatten solche Couplets bis jetzt gefunden Love's Labour's Lost IV, 3. 220—221 (wo der zweite längere Vers allerdings kein Alexandriner ist), Taming V, 2. 174—175 und 2 Henry VI. III, 1. 325—326. In diesen drei Fällen erschien Zusammenziehung zu einem 5-Takter gerathen und ausführbar; auch in der vorliegenden Stelle enthält der 6-Füßler ein Füllwort, das wir sehr gut entbehren können und das in den FF 2—4 auch wirklich fehlt, nämlich *very*. Ueber die Thatsache, daß *very* sehr häufig als unberechtigter Bestandtheil im Verse auftritt; vgl. K. Elze, Notes on Eliz. Dramat. I, XXXVII; ib. XLI; ib. CCXCVII (S. Walker, Crit. Ex. I, 268 ff.) — Durch Streichung von *very* erhielten wir ein regelrechtes Couplet, das den scherzhaften Wechselreden zuzutheilen wäre.

Vor Uebergang zu einem neuen Stücke sei der auffallende Unterschied hervorgehoben, der auch bei Verwendung von Couplets 1 Henry VI. streng von 2 Henry VI. und 3 Henry VI. trennt: Theil I : 123; Theil II : 39; Theil III: 54 Couplets.

XXIII. King Richard III.

Enthält im Ganzen 56 Couplets. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets: 55.

a) Eine Absicht erkennbar bei 48.

III, 1. 91—94; IV, 4. 124—125; IV, 4. 194—195; V, 3. 17—18; V, 3. 149—150; V, 3, 165—166; V, 3. 173—176; V, 3. 269—270: 10, Auftreten bezw. Abgang hervorhebend.

I, 1. 161—162; I, 2. 261—264; I, 4. 289—290; III, 4. 108—109; III, 6. 13—14; IV, 1. 103—104; IV, 2. 125—126; IV, 3. 56—57; V, 1. 28—29; V, 2. 23—24; V, 5. 38—39: 13 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

In V, 5. 41 ist die Betonung *amén* bemerkenswerth, vgl. Henry V. V, 2. 496.

I, 1. 99—100; I, 1. 136—137; II, 4. 14—15; IV, 1. 96—97; IV, 4. 114—115; IV, 4. 122—123; IV, 1. 130—131; IV, 1. 209—210; IV, 1. 395—396; IV, 1. 416—417; V, 3. 171—172: 11 Redeschlüsse.

I, 1. 99—100.

Von Vers 93—103 sind die Verse holperig und fast unskandierbar und sind daher von mehreren Kritikern für verderbt gehalten. Die Herstellungsversuche können alle nicht völlig genügen; wenn Textverstümmelung stattfand, liegt sie jedenfalls sehr tief und ist schwerlich heilbar.

V, 3. 171—172 schließt nicht geradezu die Rede, sondern bezeichnet einen starken Schluß innerhalb derselben. Der sprechende Geist wendet sich nach den Worten des Couplets an eine andere Person.

II, 4. 8—9 trägt Reim, der Sentenz, des allgemeinen Ausspruches wegen; I, 1. 39—40; IV, 4. 73—74: 2 Prophezeiungen. V, 3. 155—156: Hinweis auf die Zukunft.

III, 7. 221—222; IV, 4. 162—163; IV, 4. 165—168; V, 3. 310—313: 6, Reim, zum Ausdruck gesteigerter Leidenschaft verwandt.

IV, 4. 15—16; IV, 4. 20—21; IV, 4. 24—25: 3.

Diese letzten drei Stellen erwähnt Abbott, § 515 als *asides* und schreibt ihnen deshalb den Reim zu. Belegstellen für *asides* mit Reim siehe zu Measure for Measure II, 1. 37—40.

V, 3. 182—183: Reim, weil eine Art Sentenz vorliegt.

b) Der Reim erscheint zufällig in sieben Stellen:

I, 1. 64—65; I, 1. 76—77; I, 3. 9—10; I, 3. 49—50; II, 1. 81—82; II, 2. 38—39; IV, 4. 103—104.

2) Unregelmäßig gebautes Couplet: I, 4. 171—172.

169. Clar. *In God's name, what art thou?*
170. First. Murd. *A man, as you are.*
Clar. *But not, as I am, royal.*
Sec. Murd. *Nor you, as we are, loyal.*

Vers 169—170 lassen sich zu einem 5-Füßler zusammenziehen:

Clar. *In God's | name, what | art thou ||*
First Murd. *A man, | as you are;*

are überschüssige Silbe am Schluß des Verses.

Das Couplet besteht aus zwei drei-accentigen jambischen Versen, ähnlich denen in den muntern humorvollen Dialogen von Love's Labour's Lost. Auch obige Verse enthalten Humor — aber einen grausamen Humor — von Seiten des Mörders, welchen zum Ausdruck zu bringen sicherlich das betreffende Versmaß und der Reim vom Dichter gewählt worden sind; vgl. auch Romeo & Juliet I, 1. 190—191; Ant. & Cleop. II, 7. 99—100.

Zum Schluß ist noch bemerkenswerth:

I, 4. 82—83.

So that, betwixt their titles and low names
There 's nothing differs but the outward fame.

So die Lesart der QQ. Die FF, denen Delius folgt, haben *name—fame*: *and* (*a*) *low name* — und damit ein Couplet, das am Ende einer längern Rede völlig dem Gebrauche Shakespeare's gemäß wäre. Ueber die Auslassung von *a* vgl. Abbott, § 84.

XXIV. King Henry VIII.

Enthält im Ganzen 31 Couplets: im Prolog 16, im eigentlichen Stück 8, im Epilog 7.

Alle diese Couplets sind heroische.

1) Zweifellos absichtlich: 29. Prolog 1—32.

Zeile 26 ist nach Delius zu skandieren:

The very persons of our noble story

mit Endungsbetonung von *story*. Delius verweist auf *womén* in Zeile 10; Schipper erwähnt beide Verse unter «schwebender Betonung». Vgl. *Thisbý* Mids. N. Dream V, 1. 160 und *Cleón—grown* Pericl. IV, Prol. 15, auf welch letztere Betonung König a. a. O. S. 76 hinweist.

III, 2. 105—106; Auftreten des Königs hervorhebend.

III, 1. 183—184; III, 2. 459—460; V, 3. 181—182; V, 5. 76—77: Scenen- bezw. Aktschlüsse.

II, 1. 93—94: Redeschluß.

Epilog 1—14: Auf die auffallende Betonung *womén*, Zeile 10, des Reimes wegen (Delius), ist soeben schon hingewiesen. Das Couplet lautet:

For this play at this time, is only in
The mer | ciful | construction || of good | womén;

Reim *ĕ*:*ĭ*; vgl. Ven. and Adon. 1007—1008: *yet—wit*; ib. 650—652: *sentinel—kill*; Sonn. CVIII: *spirit—merit.*

2) als zufällig erscheint der Reim an zwei Stellen:

I, 1. 5—6; II, 3. 84—85.

XXV. Troilus and Cressida.

Enthält im Ganzen 90 Couplets: 2 als Schluß des Prologs, 83 im eigentlichen Stücke, 5 bilden den Epilog. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets 89; bei allen ist eine leitende Absicht auffindbar.

I, 3. 306—309; II, 2. 111—112; III, 3. 214—215; IV, 4. 109—110; IV, 4. 138—141; IV, 5. 92—93; V, 1. 48—51; V, 3. 89—90; V, 3. 92—93; V, 3. 95—96; V, 6. 25—26; V, 7. 7—8; V, 8. 3—4; V, 10. 30—31; V, 10. 33—34: 18, Auftreten bezw. Abgang hervorhebend.

IV, 4. 138—139 und V, 3. 89—90 enthalten zugleich Prophezeiungen.

IV, 4. 109—110. Dies Couplet war zweifellos dazu bestimmt, das Auftreten von Aeneas, Paris u. s. w. anzuzeigen. Es steht zwar mitten in einer Rede, bildet aber ein syntaktisch abgeschlossenes Ganzes und bezeichnet auch innerhalb der Rede des Troilus einen gewissen Abschluß, da sich der Sprechende mit den folgenden Worten an die neu eingetretenen Personen wendet.

28—31: 2, Prologschluß.

I, 1. 114—119; I, 3. 391—392; II, 2. 211—212; II, 3, 274—277; III, 2. 219—220; IV, 1. 77—78 mit einer unvollständigen Zeile; IV, 4. 149—150; IV, 5. 292—293; V, 3. 111—112; V, 8. 19—22; V, 9. 5—10: 17 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

V, 9. 48—57: 5, Epilog.

Namhafte Kritiker — Ritson, Steevens, Delius — sprechen den Epilog aus Gründen der Sprache und des Stils Shakespeare ab.

Metrisch schwierig ist Z. 28. Theobald skandierte:

'ginning | in the midd | le, start | ing thence | away

Flüssiger erscheint vielleicht:

Beginn | ing in | the middle, || stárting | thence 'way

I, 1. 39—40; I, 3. 136—137; I, 3. 243—244; I, 3. 286—287; I, 3. 300—301; I, 3. 385—386; II, 2. 49—50; II, 2. 95—96; II, 2. 144—145; II, 2. 161—162; III, 2. 163—164; III, 3. 48—49; IV, 1. 65—66; IV, 1. 73—74; IV, 4. 9—10; IV, 4. 136—137; IV, 5. 85—86; IV, 5. 275—276; V, 3. 35—36; V, 8. 7—8: 21 Redeschlüsse.

Zu I, 3. 287—290, die Herausforderung Agamemnon's gegen Hector zum Kampfe, vgl. als Parallelstellen 3 Henry VI., IV, 7. 73—74.

III, 2. 178—179 Reim der Sentenz wegen.

I, 2. 308—321; V, 2. 107—112: 10 Reime wegen des lyrischen Inhalts.

IV, 5. 28—31; IV, 5. 33—34; IV, 5. 35—36; IV, 5. 37—38; IV, 5. 40—41; IV, 5, 43—44; IV, 5. 45—46; IV, 5. 49—50; IV, 5. 51—52; V, 2. 113—114: 11 scherzhafte Wechselreden.

Hier ist eine Stelle zu erwähnen, die in der Ueberlieferung nicht, ursprünglich aber wahrscheinlich Reim trug:

IV, 5. 47—48.

Ulyss. *May I, sweet lady, beg a kiss of you?*
Cres. *You may.*
Ulyss. *I do desire it.*
Cres. *Why, beg, then.*

So Quartos und Folios. Die Stelle fällt auf, weil mehrere englische Kritiker den Reim herzustellen versucht haben, — Dr. Johnson: *beg two;* Ritson: *beg too;* Dyce: *beg then, do.* Johnson's Konjektur erscheint am annehmbarsten, da sie am meisten dem Charakter der Cressida entspricht.

Es bleiben noch 4 Couplets, für die in früheren Stücken Parallelstellen sich vorfanden:

V, 8. 9—10 hebt durch den Reim die Ermordung Hector's hervor, als einen Akt von hoher Bedeutung. Parallelstellen: King John IV, 3. 7—8: Prinz Arthurs Sprung von der Mauer in den Tod; 3 Henry VI. V. 5. 39—40: Ermordung des Prinzen Edward; Romeo & Juliet V, 3. 119—120 Romeo's Tod; Othello V, 2. 358—359 Othello's Tod (vgl. hierzu die gleiche Verwendung von Reim in *The Chronicle History of Edward I.* beim Tode Joan of Accon's und Gloucester's, auf die H. Krumm in seiner in der Einleitung erwähnten Programmabhandlung S. 13 hinweist).

V, 8. 11—12: Prophezeiung vom Falle Trojas.

V, 8. 13—14; V, 10. 21—22: Reim als Ausdruck erhöhter Stimmung — Quintessenz der 3 letzten Scenen: Hector ist todt.

2) Unregelmäßig gebautes Couplet: V, 6. 30—31:

But I'll be master of it: wilt thou not, beast, abide?
Why then fly on, I'll hunt thee for thy hide.

Es schließt die 6. Scene. Zeile 30 ist ein 6-Füßler mit überschüssiger Silbe *(it)* vor der Pause, oder — mit Kontraktion von *of it* in *of 't* — ein Alexandriner. Aehnliche unregelmäßige Couplets haben wir bisher gehabt in Love's Lab. Lost V, 2. 47—48; Mids. N. Dream II, 1. 251—252; Richard II., V, 3. 101; 2 Henry IV., III, 1. 30—31; Henry V., III, 7. 168—169, ib. V, 1. 93—94; dazu kann man noch heranziehen 1 Henry VI., IV, 7. 92—93, wo Z. 92

nach der Ueberlieferung auch ein 6-Füßler, aber kein Alexandriner ist. In allen diesen Fällen, mit bedingungsweise begründeter Ausnahme von Henry V., V, 1. 93—94, wo möglicherweise der Alexandriner durch Interpolation eines — in QQ fehlenden — Wortes in den Foliotext entstanden ist, mußte sich für einen durch erlaubte metrische Hilfsmittel herstellbaren 5-Takter entschieden werden. Couplets, deren erste Zeile länger ist als die zweite — vorausgesetzt, daß nicht *doggerel-rhyme* vorliegt — sind für unshakespearisch zu halten. Bei vorliegender Stelle versagen metrische Mittel zur Gewinnung eines 5-Füßlers. Der ganze Passus, von *Enter one in sumptuous armour* bis zum Schluß der Scene, macht den Eindruck, als ob er von der Hand eines Bearbeiters herrühre. Die Einführung eines beliebigen Griechen ist ein leerer Theatereffekt, der Shakespeare's nicht würdig ist und der nach den stolzen Worten des Troilus höchst abschwächend statt packend wirkt (vgl. über das Stück Jahrbuch III. und VI).

XXVI. Coriolanus.

Enthält im Ganzen 13 Couplets und zwar nur heroische. Von diesen sind:

1) zweifellos absichtlich: 11.

II, 1. 177—178: Auftreten markierend.

Der amerikanische Kritiker Grant White hält dies Couplet für unecht, vermuthlich entweder weil es eine Prosascene schließt, oder weil es einige Schwierigkeiten bei der Skansion aufweist — vielleicht aus beiden Gründen. Die Skansion läßt sich aber immerhin so herstellen:

Death, that | dark spi͡rit | , in 's very arm doth lie;
Which, bei͡ng | advanced, | declines, | and then | men die.

Längere Prosastellen durch Reim geschlossen sind nicht beleglos: Timon I, 2. 52—53; ib. 61—62 (vgl. auch zu Mids. N. Dream Schluß des 4. Aktes); Mischung von Prosa und Vers in Tim. I, 2. 45—46. Somit können auch hier die Verse echt sein.

IV, 7. 54—57; V, 6. 154—155: 3 Aktschlüsse.

II, 3. 120—131; V, 3. 129—130: Sentenzen und Gemeinplätze.

II, 3. 128 ist ein scheinbarer Alexandriner:

For truth to over-peer, rather than fool it so.

Abbott, § 456, und S. Walker kontrahieren — zweifellos mit Recht — *t'o'erpeer.*

2) eine leitende Absicht ist nicht erkennbar in zwei Couplets: IV, 5. 83—84; V, 6. 151—152.

XXVII. Titus Andronicus.

Enthält 43 Couplets — eine geringe Zahl für ein Stück, das unbestritten zu den frühesten Jugendstücken Shakespeare's gehört; vielleicht ist es sein erster Versuch in der Tragödie, in der er sich Marlowe, den strengen Anhänger der reinen Blankverse, zum Muster nahm.

Alle 43 Couplets sind heroische.

1) Eine leitende Absicht erkennbar in 37:

I, 1. 167—168; I, 1. 285—286; II, 3. 8—9; II, 3. 190—191; III, 1. 148—149; III, 205—206; III, 1. 287—288; V, 2. 146—147: 8, Auftreten bezw. Abgang hervorhebend.

V, 2, 146—147.

Tam. *Farewell, Andronicus: Revenge now goes*
To lay a complot to betray thy foes.
Tit. *I know thou dost; and, sweet revenge, farewell.* Exit Tamora.

In den QQ. und FF. fehlt die Bühnenanweisung: *Ex. Tam.* Capell setzte sie nach Z. 148 und die Herausgeber folgten ihm. Rowe wollte mit Recht sie hinter Z. 147 haben; Tamora verläßt mit dem Couplet die Bühne — *graceful exit* — und Titus spricht seine Worte, während sie geht, vielleicht sogar erst nach ihrem Verschwinden. Das Couplet ersetzte hier jedenfalls wieder die in den alten Ausgaben fehlende Bühnenanweisung.

II, 2. 25—26; II, 2. 56—57; V, 3. 203—204: 3 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

I, 1. 7—8; I, 1. 94—95; I, 1. 366—367; II, 1. 35—36; V, 1. 47—48; V, 1. 57—58; V, 3. 135—136; V, 3. 139—140: 8 Redeschlüsse.

V, 3. 168—169 trägt Reim wegen der Sentenz.

I, 1. 60—61; I, 1. 107—108; I, 1. 341—342; V, 1. 49—52; V, 1. 145—146; V, 3. 48—49; V, 3. 52—62; V, 3. 147—148: 13, Reim zum Ausdruck hoher Leidenschaft.

I, 1. 260—261; I, 1. 271—272; II, 1. 97—98; II, 3. 179—180: 4, mit kurzem, sentenzenhaftem Gepräge.

2) mit unbeabsichtigtem Reim: 6 Stellen:

I, 1. 492—493; II, 3. 124—125; III, 2. 81—82; IV, 4. 12—13; V, 2. 43—44; V, 3. 164—165.

XXVIII. Romeo and Juliet.

Nach Vorgang der Cambr.-Edition wird die erste Quarto von 1597, deren Text sich sehr von den folgenden unterscheidet, und die nach dem übereinstimmenden Urtheil neuerer Kritiker ein Raubdruck eines ersten Entwurfes ist — mit Q_1, die übrigen werden mit QQ bezeichnet. (Q_1 enthält weniger Couplets als die folgenden). Eine kritische Ausgabe des Doppeltextes besitzen wir in Tycho Mommsen's bekannter Arbeit: Shakespeare's Romeo und Julia. Oldenburg 1859. Wir finden im Ganzen 214 Couplets oder, wenn wir II, 1. 42 und II, 2. 1 mitzählen, was wir meines Erachtens thun müssen, 214 Couplets und zwar 2 als Prologschlüsse, 212 bezw. 213 im eigentlichen Stücke.

Von diesen sind:

1) Heroische Couplets 212 bezw. 213.

a) mit erkennbarer leitender Absicht: 207.

Akt I, Prol. 13—14; Akt II, Prol. 13—14. Beide Prologe sind in Sonettform geschrieben.

I, 1. 86—87; I, 1. 108—109; I, 1. 160—161; I, 1. 164—165; I, 3. 96—99; I, 5. 91—94; II. 2. 157—158; II, 2. 185—186; III, 1. 126—127; III, 1. 140—141; III, 5. 33—36; III, 5. 58—59; IV, 5. 94—95; V, 3. 43—44; V, 3. 119—120; V, 3. 159—160: 19, Auftreten bezw. Abgang hervorhebend.

I, 1. 86—87. Zeile 86 ist ein Pseudo-Alexandriner; zu skandieren:

Thou vill | ain Cápulet— || Hold me | not, let | me go.

III, 1. 126—127. In Q_1 und FF (Capell, Delius, Cambr. Ed. 1892) steht die Bühnenanweisung (Wiederauftreten Tybalt's) hinter Z. 125; Dyce, 1 Cambr.-Ed., Globe-Ed. hinter Z. 129. Hier steht sie aber sicher zu spät; wenn Benvolio schon Z. 126 das Kommen Tybalt's anzeigt: *here comes the furious Tybalt back again*, so muß Benvolio schon auf der Bühne, die einen öffentlichen Platz darstellt, sichtbar sein, kann also nicht erst vier Zeilen später auftreten. Entweder muß die Bühnenanweisung hinter 125 oder hinter 127; ich halte den letztern Platz für den angemessensten.

Couplet 124—125 trägt den Reim der Prophezeiung wegen, die es enthält. 126—127: *Alive, in triumph! and Mercutio slain!* sind gereimt, um der Erregung Ausdruck zu verleihn und um das Wiederauftreten Tybalt's hervorzuheben.

V, 3. 119—120 sind Romeo's letzte Worte vor seinem Tode. Parallelstellen vgl. zu Troil. and Cress. V, 8. 9—10.

I, 1. 243—244; I. 3. 105—106; I, 5. 145—146; II, 2. 187 bis 190; II, 5. 77—80; II, 6. 36—37; III, 1. 181—202; III, 3. 173—174 mit einer unvollständigen Zeile; III, 5. 241—242; IV 1. 124—125 mit einer unvollständigen Zeile; V, 1. 85—86; V, 3. 309—310: 24 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

I, 1. 121—122; I, 1. 147—148; I, 1. 187—188 mit einer unvollständigen Zeile; I, 1. 221—222; I, 2. 10—11; I, 2. 50—51; I, 2. 91—92; I, 4. 38—39; I, 5. 60—61; I, 5. 107—108; II, 2. 21—24 mit einem unvollständigen Zeile; II. 2. 123—124; II, 6. 14 bis 15; III, 1. 179—180; III, 2. 50—51; III, 2. 59—60; IV, 1. 66—67; IV, 5. 63—64; IV, 5. 82—83; V, 3. 66—67; V, 3. 301—302: 22 Redeschlüsse.

I, 5. 107—108. Das Couplet bildet den Schluß eines in Dialogform geschriebenen Sonetts; man könnte es ein dramatisches Sonett nennen. Die Form ist völlig symmetrisch gebaut: R. 4 Zeilen, J. 4 Z., R. 1 Z., J. 1 Z., R. 2 Z., J. 1 Z., R. 1 Z. Auch die Sonettform finden wir, wie die *Ballet-Stave* mehrfach in Love's Lab. Lost, wieder ein äußeres Zeichen des lyrischen Charakters beider Stücke.

IV, 5. 63—64. In Z. 63:

Dead art thou! Alack! my child is dead

ist *Dead* im Beginne als einsilbiger Fuß aufzufassen, Konjekturen sind daher überflüssig.

I, 1. 166—167; I, 1. 177—178; I, 1. 182—183; I, 2. 12—13; II, 4. 208—209; II, 5. 16—17; IV, 5. 77—78: 7 Sentenzen und Gemeinplätze.

I, 1. 192—197; I, 1. 199—204; I, 1. 208—209; I, 1. 214 bis 217; I, 1. 223—230; I, 2. 16—37; I, 2. 97—106; I, 3. 83—94; I, 5. 46—55; I, 5. 119—120; I, 5. 36—37; I, 5. 140—143; II, 2. 136—137; II, 2. 155—156; II, 3. 1—94; III, 2. 130—137; III, 5. 40—41; III, 5. 42—43; III, 5. 49—50: 100 Couplets ausgeprägt lyrischen Inhalts.

I, 1. 192—197 und 199—204. Zeile 198 steht auffallender Weise reimlos mitten in einer zusammengehörigen Stelle lyrischen Charakters. Dr. Johnson und Keightley vermutheten schon mit Recht, daß eine Reimzeile zu 198 ausgefallen sei.

Ebenso sind I, 2. 14—15 reimlos:

The earth hath swallow'd all my hopes but she,
She is the hopeful lady of my earth.

In Q_2 Q_3 F_1 fehlt in Z. 14 *The* vor *earth*; F_2 F_3 F_4 haben:

Earth up hath . . . Q_5 hat *swallow'd*, alle übrigen *swallowed*; Hanmer änderte unnöthiger Weise *she* in *her* — der Nominativ *she* ist durchaus shakespearisch; Zeile 15 fehlt in Q_1, Pope ließ sie ebenfalls weg in seiner Ausgabe; Dr. Johnson änderte: *She is the hope and stay of my full years.* Der Sinn ist dadurch gebessert, der Reim aber nicht hergestellt. Keightley konjiziert *fee* für *earth* — diese Konjektur giebt guten Sinn und stellt den Reim her (sie ist die hoffnungsvolle Herrin meines Besitzes; *fee—property*; vgl. Schmidt, Shakespeare-Lexikon s. v.); Bulloch: *three*; Cartwright: *hearth*; Gould: *body* für *earth.* Ed. Tießen (Beiträge zur Feststellung und Erklärung des Shakespeare-Textes in Herrig's Archiv XXXI, 57—58 und Engl. Stud. II, 1. 2. III, 1.) ändert: *She is the hopeful ladder of my tree.* Ein Anonymus weist diese Konjektur ironisch zurück im Jahrbuch XV, S. 423 durch folgende Uebersetzung:

> Das Grab schlang all mein Hoffen; sie — nichts weiter!
> Ist meines Baumes hoffnungsvolle Leiter.

Allerdings sollte man eher *offspring* oder derartiges zu *tree* erwarten als *ladder.* Keightley's Aenderungsvorschlag muß für den besten der bisher gegebenen gelten.

II, 2. 155—156.

To-morrow will I send.
Rom. *So thrive my soul,*
Jul. *A thousand times good night!* — Exit above.
Rom. *A thousand times the worse, to want thy light.*

Die Worte *To-morrow—night* (Abbott, § 513) bilden eine sogenannte *amphibious section,*[1]) d. h. *To-morrow—soul* bilden einen 5-Füßler und *So—night* ebenfalls. Wir müssen hier des Couplets wegen sicher *To-morrow—send* als unvollständige Zeile und *So—night* als 5-Füßler auffassen.

I, 5. 62—65; III, 1. 124—125; III, 1. 143—157: 10, Reim als Ausdruck hoher, leidenschaftlicher Erregung.

---

[1]) G. König a. a. O. S. 111 Anm. 1 schreibt diese «künstliche Zusammenstellung des kurzen Verses und eines Blankversbruchstückes der Scheu Abbott's vor dem kürzern jambischen Verse» zu. Hiermit ist Abbott wohl Unrecht gethan. Daß nicht Scheu vor kürzern Versen ihn zur Annahme künstlicher Verskonstruktionen «verleitet», beweisen die §§ 504—512 seiner Shakespeare-Grammatik. Auch bei der *amphibious section* bleibt ja immer ein kurzer Vers bestehn. Der Ausdruck *amphibious section—being, as it were, amphibious* — ist im Gegentheil sehr fein und richtig gewählt, da er klar und knapp eine Anzahl Halbverse, die offenbar doppelte Verknüpfung zulassen, mit einer gemeinsamen Bezeichnung belegt.

I, 4. 44—53; II, 1. 19—20; II, 1, 32—33; II, 1. 37—38: 8, komische Wechselreden.

I, 1. 123—124; I, 1. 162—163; II, 2. 125—126; III, 2. 125—126; III, 3. 73—74; III, 5, 23—26; IV, 1. 18—21; IV, 5. 84—85; V, 3. 16—17; V, 3. 19—20; V, 3. 161—162; V, 3. 175—176; V, 3. 303—304: 15 Couplets, deren Reim aus ihrer Schärfe und inhaltlichen Bedeutung zu erklären ist.

b) Dagegen mit zufälligem Reim 5 Couplets:

I, 4. 2—3; II, 1. 19—20; II, 2. 69—70; III, 3. 66—67; ib. 85—86.

2) Unregelmäßig gebautes Couplet: I, 1. 190—191:

Rom. *Good heart, at what?*
Ben. *At thy good heart's oppression.*
Rom. *Why, such is love's transgression.*

Zeile 191 gilt wohl allgemein für verderbt, und allerdings ist die bisher anerkannte Form dieses Couplets — zweite Zeile nur drei Accente — so auffallend und, außer in Knittelverspartieen, einzig dastehend im Shakespeare, daß sie so nicht als ursprünglich angesehen werden kann.

Herstellungsversuche:

Seymour: *Why, such is merely love's transgression.*

Durch Zerdehnung von *-ion* erhalten wir hiernach wohl einen 5-Füßler, aber der Reim schwindet.

Collier's Manuskript-Korrektor: *Why such, Benvolio, is love's transgression* mit Zerdehnung von Benvolio;

T. Mommsen: *Why such, Benvolio, such is love's transgression.*
Keightley: *Why, gentle cousin, such is love's transgression.*
Orger: *Why, such a love is . . . .*

Alle diese Herstellungsversuche sind meines Erachtens überflüssig und nur die Anordnung der Stelle ist verderbt. Man muß abtheilen:

189. *Dost thou not laugh?*

unvollständige Zeile am Ende einer Rede — häufige Erscheinung;

190. Ben. *No, coz, I rather weep.*
Rom. *Good heart, at what?*
191. Ben. *At thy good heart's oppression.*
192. Rom. *Why, such is love's transgression.*

Zeile 191—192 ist ein Couplet aus zwei Dreifüßlern, wie solche in Love's Labour's Lost als rasches Wechselspiel im Dialog auftreten;

Parallelstellen: in As You Like It II, 4. 61—63 und V, 4, 126 bis 127; Richard III. I, 4. 171—172.

Es bleiben schließlich zur Besprechung noch 2 Zeilen von Interesse übrig: der letzte Vers von II, 1 und der erste von II, 2.

41. Ben. *Go, then; for 't is in vain*

42. *To seek him here, that means not to be found.*

Scene II. Capulet's orchard. Enter Romeo.

Rom. *He jests at scars that never felt a wound.*

found—wound sind zweifellos als Reim beabsichtigt; vgl. die Reime Richard II. III, 2. 139—140: *wound—ground*, und Pericl. IV. Prol. 23—24 *wound—sound*. Nach Ellis ist für das heutige *aų* im 16. Jahrhundert *oų* anzusetzen; *ŏu* für *wound* im 16. Jahrhundert ist gut bezeugt (vgl. Kluge in P.'s Grdr. § 105). Danach ist aber die in den Ausgaben anerkannte, von Hanmer herrührende, Scenenabtheilung nicht richtig Das Couplet dürfte nur dann als durch Scenenbeginn getrennt angesehen werden, wenn eine direkte, zweifellos von der Hand des Dichters herrührende Bühnenanweisung es bestätigte. Wir müssen uns den Schauplatz der Handlung nach Vorgang der Herausgeber des Cambridge Shakespeare folgendermaßen vorstellen: Der enge Gang (*lane*) und die Mauer durchschneiden die Bühne nicht quer, von links nach rechts, sondern längs, von vorne nach hinten, so daß man den Gang und den Obstgarten übersehen kann und auch die in ihnen befindlichen Personen. Bei dieser Auffassung fällt die Nothwendigkeit fort, bei Beginn der Worte Romeo's *He jests* u. s. w. eine neue Scene beginnen zu lassen. Die falsche Anordnung rührt von der falschen Auffassung der Bühneneinrichtung dessen her, der die Anweisungen in den Text gesetzt hat. Scene 2 darf erst beginnen da, wo in den Ausgaben Scene 3 beginnt. — Das Couplet ist völlig an seinem Platze, es enthält in der Antwort Romeo's eine Sentenz, wie sie sehr häufig bei Shakespeare Reim tragen; zugleich mag es dazu gedient haben, das Erscheinen Julia's am Fenster zu markieren.

XXIX. Timon of Athens.

Bekanntlich stimmen die meisten Shakespeare-Kritiker darin überein, daß dies Stück in seiner vorliegenden Gestalt nicht von Shakespeare herrühren kann. Wilh. Wendlandt allerdings versucht im Jahrbuch XXIII, 107 ff. nachzuweisen, daß Timon eine ein-

heitliche Arbeit Shakespeare's sei und gelangt zu dem Ergebniß, Timon sollte entweder nur eine dramatische Studie Shakespeare's sein, oder Krankheit oder Tod verhinderte ihn aus seiner Kladde ein Meisterwerk ersten Ranges zu gestalten. Inhaltlich gebühre ihm ein Ehrenplatz neben den größten Dramen Shakespeare's. Charles Knight in seiner *Pictorial Edition of Shakspere* hat versucht den unechten Theil vom echten zu scheiden, und ebenso Delius im Jahrbuch II. Im folgenden sind die von Knight Shakespeare abgesprochenen Stellen eingeklammert, die zweifelhaft gelassenen mit einem Fragezeichen versehen.

Wir finden in dem Texte der Globe-Ed. 69 Couplets. Von diesen sind

1) Heroische Couplets: 66.

a) eine Absicht ist erkennbar bei 59:

I, 1. 37—38; I, 2. (167—170); III, 2. (68—69); III, 6. 112—115; IV, 2. 28—29; V, 1. 223—226: 9, Auftreten bzw. Abgang markierend.

III, 1. (65—66); III, 2. 93—94; III, 3. 41—42; III, 4. 118—119 (?); III, 5. (116—117); III, 6. (129—131); IV, 1. 35—40 und folgender unvollständiger Zeile; IV, 2. 49—50; IV, 3. 542—543; V, 2. 16—17; V, 3. 9—10 (?); V, 4. 83—84 (?) und folgender unvollständiger Zeile: 14, Scenen- bzw. Aktschlüsse.

IV, 3. 542—543:

Stay not; fly: whilst thou art blest and free:
Ne'er see thou man, and let me ne'er see thee.

In 542 scheint eine Silbe zu fehlen; Pope fügte *but* ein: *but fly*; ein anonymer Kritiker: *fly, fly*; oder *fly now*. Konjekturen sind unnöthig, der Vers ist aufzufassen als Silbenpausler, die Pause eine unbetonte Silbe ersetzend: *Staý not* | ⏑ *fly* || (K. Elze, *Notes on Eliz. Dram. CCLXXIII*).

I, 2. (132—133); I, 2. (149—150); II, 2. 239—240; III, 3. (25—26); III, 4. 26—27 (?); III, 4. 55—56 (?); III, 5. (22—23); III, 5. (36—37); V, 5. (73—74); V, 5. (84—85); V, 5. (87—88); IV, 3. 492—493; V, 1. 55—56 mit unvollständiger Zeile: 13, Redeschlüsse.

III, 2. 26—27 (?)

I know my lord hath spent of Timon's wealth,
And now ingrat | itude makes | it worse than stealth.

In Z. 27 muß *ingratitude* dreisilbig skandiert werden, etwa *ingratude* (Abbott, § 468, vgl. König unter «Verschleifung» bezw. «Synizese» und Schipper II, S. 107 ff.); Pope's Aenderung: *Ingratitude*

now makes . . ., die einen glatten 5-Füßler herstellt, erscheint dadurch überflüssig.

I, 2. (45—46); I, 2. (52—53); I, 2. (61—62); I, 2. (145—146); I, 2. (209—210); I, 2. (237—240); II, 2. (5—6); III, 5. (38—39); III, 5. (52—55); III, 5. (56—57); IV, 2. 31—32; IV, 2. 38—39; IV, 2. 40—41; IV, 3. 470—475; IV, 3. 520—521; V, 1. (44—45); V, 1. (47—48): 21, Sentenzen und *loci communes.*

21 Sentenzen unter 68 Couplets (dazu kommen noch einige Sentenzen enthaltende Couplets, die zu andern Rubriken gerechnet sind) ist eine auffallend hohe Zahl, wie sie sonst, außer im Pericles, nicht annähernd in einem Stücke Shakespeare's vorkommen. Ein solch übermäßiger Gebrauch gereimter Gemeinplätze, die ein Stück lehrhaft machen und es an ursprünglicher Frische einbüßen lassen, muß im Allgemeinen für unshakespearisch gehalten werden.

In III, 5. (57):

But who is man that is not angry

ist *angry* zu zerdehnen in *angery* (Abbott, § 477; König S. 59, Schipper II, S. 117).

Bei III, 4. 21—22 ist es fraglich, ob ein Couplet beabsichtigt ist oder nicht.

19. Tit. *And he wears jewels now of Timon's gift,*
20. *For which I wait for money.*
21. Hor. *It is against my heart.*
Luc. Serv. *Mark, how strange it shows,*
Timon in this should pay more than he owes.

Nach dieser Abtheilung haben wir ein Couplet. Ein Erklärungsgrund für den Reim ist aber schwerlich anzugeben. Hier ist nun ein Vorschlag Pope's, der die Vers-Abtheilung ändern will, beachtenswerth: *For—heart* mit Streichung von *it is,* was nicht nöthig ist, da wir kontrahieren können: *'t is 'gainst my heart;* darauf, mit Streichung des als *expletive* angesehenen *mark*:

How strange it shows, Timon in this should pay
More than he owes; and e'en as if your lord
Should wear rich jewels, and send for money for them.

Wir verlieren auf diese Weise das Couplet, was keine große Einbuße ist, erhalten dafür aber eine zusammenhängende Stelle von 4 glatten 5-Taktern.

b) Meines Erachtens zufälligen Reim tragen 7 (6?) Stellen:

I, 2. (142. 143); ib. (200—201; II, 2. 235—236; III, 3. (36 bis 37); III, 5. (45—46). III, 5 (94—95), vielleicht beabsichtigter Reim; IV, 534—535.

I, 2. (142. 143). Reim: *men—again*; *again* reimt bis auf 3 Stellen bei Shakespeare mit Wörtern wie *vain, pain, slain* etc. Die 3 Stellen, wo es sicher mit *ĕ* reimt, sind: Rich. III. V, 5. 40 *again—amen;* Sonn. LXXIX: *pen—again;* Cymb. III, 5. 104: *Imogen—again.*

2) Unregelmäßig gebaute Couplets: 3.

I, 2. (12—13); II, 2. 241—242; IV, 3. 538—539. Alle drei erscheinen in ihrer überlieferten Gestalt entweder verderbt oder der Feder eines sehr sorglosen Dichters entsprungen.

I, 2. (12—13):

If our betters play at that game, we must not dare
To imitate them; faults that are rich are fair.

Die Stelle ist von Knight als unecht bezeichnet. Z. 12 ist Prosa oder höchstens Knittelvers. Letzteres darf man aber nicht annehmen, da die vorhergehenden Verse und auch Z. 13 wohlgebaut sind.

Verbesserungsvorschläge:

Seymour: *If that our betters play at that game, we must*
Not dare to imitate them in it; faults
That are rich are fair . . .

Der Rhythmus erscheint hierdurch nicht gebessert (Z. 14!) Pope ließ Z. 12 unberührt und strich in Z. 13 (unnöthiger Weise) *them.*

Dr. Johnson: *Our betters play that game, we must not dare*

Warburton: *If our betters play that game, we must not*
Dare t' imitate them; faults that are rich are fair.

Dieser letzte Vorschlag verbessert den Rythmus, entfernt aber den allerdings nicht zweifellos feststehenden Reim. In Shakespeare's Reimdichtungen reimt immer nur *are* mit *are,* nie mit *air* bezw. *ayer.* Dem stehn entgegen die nach Kluge (P's Grdr. § 109 — Ellis 867. 872) von Surrey und Spenser gebrauchten Reime *air—care, air—spare—fair.* Die Scheu Shakespeare's aber vor solchen Reimen scheint dafür zu sprechen, daß die Stelle von einem vielleicht späteren Bearbeiter oder Dichter herrührt, dem der Reim *are—fair* nichts Auffälliges mehr bot. Die Verderbniß des Verses liegt meines Erachtens in dem Worte *ours*, das als späterer Zusatz anzusehen ist. Ursprünglich wird der Vers gelautet haben:

If betters play at that game, we must not dare

(*betters* als einsilbiges Wort, nach Abb. §§ 465 u. 466 und G. König a. a. O., S. 33). Dem Abschreiber kam das ihm geläufige *our betters*

aus der Feder, ohne daß er sich bei seiner mechanischen Arbeit bewußt wurde, daß er den Rhythmus des Verses durch seinen Zusatz zerstörte. Das Couplet bietet im Uebrigen als Redeschluß und Sentenz hinreichend Reimgründe dar.

II, 2. 241—242:

Flav. *I would I could not think it: that thought is bounty's foe;*
Being free itself, it thinks all others so.

Das Couplet schließt den zweiten Akt. In Zeile 124 ist *think it* zu streichen (Pope, Steevens); der Zusatz mag durch *think* bezw. *sink* am Schlusse der beiden vorhergehenden Zeilen in den Text gerathen sein.

IV, 3. 538—539:

Debts wither 'em to nothing; be men like blasted woods,
And may diseases lick up their false bloods!

Für beide Reimwörter ist für Shakespeare's Zeit *ŭ* anzusetzen. Das Couplet steht am Schluß der Verwünschungen Timon's — bildet deren Abschluß und Höhepunkt. Es ist anzuordnen:

537. *What thou deny'st to men.*
(unvollständiger Vers; sehr zahlreich im Timon)
538. *Let prisons swallow 'em, debts wither 'em*
539. *To nothing; be men like blasted woods*
540. *And may diseases lick up their false bloods!*

Es bleibt noch eine Stelle von Interesse: I, 2. 255—257.

252. Apem. *So:*
Thou wilt not hear me now; thou shalt not then:
I 'll lock thy heaven from thee.
O, that men's ears should be
To counsel deaf, but not to flattery!

Die Verse bilden den Schluß des 1. Aktes. Die Anordnung rührt von Pope her. In FF nur Z. 255 und 256 in Versen, vorher geht Prosa. Besser ist, mit Aufgabe der Reime drei gute 5-Takter herzustellen: 254: *I'll — ears*: 255: *Should—flattery.*

XXX. Julius Caesar.

10 Couplets. Alle sind heroischen Charakters.

a) Eine leitende Absicht ist erkennbar in 8.

V, 3. 89—90; V, 5. 50—51: 2, Auftreten von Schauspielern hervorhebend.

V, 3. 89—90 enthält die letzten Worte des Titinius, V, 5. 50—51 die des Brutus vor ihrem Tode. Parallelstellen: King John IV, 3. 7—8. — 3 Henry VI, 5. 39—40. — Troil. & Cress. V, 8—10. — Romeo V, 3. 119—120.

I, 2. 325—326; II, 3. 15—16; V, 3. 109—110; V, 5. 80—81: 4, Scenen- bezw. Aktschlüsse.

IV, 3. 131—132: Redeschluß. V, 3. 63—64: leidenschaftliche Erregung.

b) mit zufälligem Reim: 2.

I, 1. 37—38; I, 1. 54—55.

XXXI. Macbeth.

Enthält 111 Couplets.

1) Heroische Couplets: 53.

a) Absicht erkennbar in 52.

II, 4. 37—38; III, 5. 34—35; IV, 1. 71—72; IV, 1. 79—80 mit folgender unvollständiger Zeile; V, 1. 85—86 mit folgender unvollständiger Zeile; V, 3. 9—10; V, 7. 12—13; V, 8. 33—34: 8 Auftreten bezw. Abgang markierend.

IV, 1. 71—72. Dies Couplet markiert das Verschwinden der Erscheinung (vgl. als Parallelstellen Rich. III., V, 3. 173—176 und Cymbeline, V, 4. 121—122). Die vorliegende Stelle enthält wie Rich. III., V, 3. 173—176 eine Prophezeiung.

I, 5. 72—73 mit folgender unvollständiger Zeile; I, 7. 81—82; III, 1. 63—64; III, 3. 151—152; I, 4. 40—41; II, 1, 141—142; III, 2. 52—55 mit folgender unvollständiger Zeile; III, 4. 142—143; IV, 3. 239—240; V, 2. 29—30 mit folgender unvollständiger Zeile; V, 3. 61—62; V, 4. 17—20; V, 5. 47—52; V, 6. 7—10; V, 8. 72—75: 21 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

I, 5. 72—73; I, 7. 81—82; II, 3. 151—152; IV, 3. 239—240 enthalten zugleich Sentenzen.

IV, 3. 239—240 zu skandieren:

Put on | your instruments. || Receive what cheer you may —

instruments ein *quasi-dissyllable.*

I, 4. 20—21; I, 5. 70—71; III, 1. 35—36: 3, Redeschlüsse.

I, 3. 146—147; II, 1. 60—61; III, 2. 4—7; IV, 3. 209—210: 5, Sentenzen und *loci communes.*

III, 4. 135—140; IV, 1. 94—101: 7, in leidenschaftlicher Erregung gesprochen.

IV, 1. 90—93; V, 3. 59—60: 3, die Prophezeiungen der Hexen (vgl. hierzu IV, 1. 71, 72 und 79, 80 und Rich. III., V, 3. 118 ff. 155—156.)

I, 4. 48—53: 3, *aside* gesprochen.

III, 5. 2—3: Gegenstück zu III, 34, 35: Schlußcouplet der Rede Hekate's.

V, 8. 51—52: Reim wegen der in den Versen enthaltenen sprichwörtlichen Redensart: *To pay one's score.*

b) Unerklärbaren Reim trägt: II, 3. 59—60. Vielleicht ist die von Rowe herrührende Anordnung nicht richtig.

2) Couplets trochäischen Metrums: 40.

I, 1. 1—2; I, 1. 6—7; I, 1. 11—12; I, 3. 8—9; I, 3. 11—12; I, 3. 13—14; I, 3. 15—16; I, 3. 18—25; I, 3. 32—33; I, 3. 35—36; IV, 1. 4—9; IV, 1. 10—11; IV, 1. 12—19; IV, 1. 20—21; IV. 1. 22—29; IV, 1. 33—34; IV, 1. 35—36; IV, 1. 37—38; IV, 1. 39—40; IV, 1. 41—42; IV, 1. 44—45; IV, 1. 46—47; IV, 1. 64—65; IV, 1. 69—70; IV, 1. 110—111; IV, 1. 125—132.

Alle diese Couplets sind Reden der Hexen (Abbott, § 504).

IV, 1. 4—9. Z. 6 ist in der Globe-Edit. als verderbt bezeichnet.

Toad that under cold stone
Days and nights has thirty one. . . . .

Hinter *cold* scheint eine Silbe zu fehlen. Verschiedene Herstellungsversuche durch Einschiebung sind gemacht worden; aber sollte hier nicht ohne Textänderung Zerdehnung von *cold* eintreten müssen?

3) Unregelmäßige Couplets 18.

a) absichtlich von der gewöhnlichen Form abweichend: 15.

III, 5. 4—33: Rede der Hekate.

b) vielleicht verderbt: 3 Couplets.

I, 2. 64—65; I, 2. 66—67: Scenenschluß; IV, 1. 153—154: Schluß von Macbeth's Selbstgespräch markierend.

I, 2. 64 läßt sich durch nicht unerlaubte metrische Mittel als 5-Takter skandieren:

Our bos | om int'rest: || go (pro) nounce | his present death.

Beachtenswerth ist auch die von Capell vorgeschlagene Konjektur: *trust* für *interest.*

Bei Z. 66 (2-Takter) versagen metrische Mittel zur Herstellung eines 5-Takters gänzlich.

IV, 1. 153—154.

151. *Seize upon Fife; give to the edge o 'the sword*
His wife, his babes and all unfortunate souls
That trace him in his line. No boasting like a fool;
This deed I 'll do before this purpose cool.

Die erste Zeile des Couplets erscheint als ein Alexandriner; Schipper (Metr. II. 309) will ihn auch als solchen bestehn lassen. Parallelstellen siehe zu Troil. & Cress. V, 6. 30—31. Abbott (§ 497) will einen 5-Takter herstellen durch die Skansion:

That trace him | in his (in's) line etc.

Vielleicht ist *unfortunate* in Z. 152, das nicht dem Charakter des Macbeth entspricht, der Zusatz eines gefühlvollen Schauspielers, und wäre dafür *the* zu setzen; dann Z. 152: *His wife — trace;* Z. 153: *Him — fool.*

XXXII. Hamlet, Prince of Denmark.

75 Couplets. Die verhältnißmäßig hohe Zahl in einem späten Stücke erklärt sich aus dem aus 39 Couplets — III, 2. 165—238; 266—271 — bestehenden *Dumb-show.*

I. In der eigentlichen Tragödie sind 36 Couplets enthalten. — Von diesen sind

1) Heroische Couplets 33.

a) Mit erkennbarer Absicht: 29.

III, 1. 168—169; III, 3. 95—96; IV, 5. 17—20; V, 1. 314—315: 5, Auftreten bezw. Abgang markierend.

IV, 5. 17—30 enthalten Sentenzen, tragen also aus zwei Gründen Reim.

I, 2. 257—258; I, 5. 188—189 mit einer unvollständigen Zeile; II, 1. 118—119; II, 2. 633—634; III, 1. 195—196; III, 2. 416—417; III, 3. 97—98; IV, 1. 44—45; IV, 3. 69—70; IV, 4. 65—66; IV, 5. 217—218 mit einer unvollständigen Zeile; V, 1. 321—322; V, 2. 412—413 mit einer unvollständigen Zeile: 13, Scenen- bezw. Aktschlüsse.

IV, 4. 65 ist zu skandieren:

To hide | the slain? | O, | from this | time forth,

als Silbenpausler (Elze, Tragedy of Hamlet. Halle 1882. Zu § 31).

I, 2. 72—73; I, 2. 85—86; I, 3. 43—44; III, 3. 22—23: 4, Redeschlüsse.

III, 4. 28—29; III, 4. 209—210: 2, Sentenzen, Gemeinplätze und dergleichen.

III, 4. 178—179: enthält eine Art Prophezeiung; sodann bilden die Verse den eigentlichen Abschluß von Hamlet's Rede.

Drei Stellen: III, 2. 304—305; III, 4. 214—215; V, 1. 236—239 sind bezüglich ihres Reimes schwierig zu erklären. Vielleicht sind sie Citate und zwar Epigramme, die Hamlet in seinem Zustande erzwungener Lustigkeit — in III, 4. 214—215 vielleicht mit einiger Abänderung — anbringt.

b) Der Reim erscheint zufällig in 4 Couplets:

I, 2. 74—75; II, 2. 101—102; II, 2. 128—129; ib. 154—155.

2) Ungleiche Couplets 3:

I, 2. 254—255; I, 5. 124—125; II, 1, 56—57.

I, 2. 254—255:

Ham. *Your loves, as mine to you: farewell.* Exeunt all but Hamlet.
My father's spirit in arms! all is not well; — (not all is well?)

Das Couplet markiert Abgang. Ueber die Form vgl. zu All's Well II, 3. 312—313. Auffallende Parallelstelle: Othello V, 2. 124—125.

I, 5. 124—125:

124. *But he 's an errant knave.*
125. Hor. *There needs no ghost, my lord, come from the grave,*
126. *To tell us this.*
Ham. *Why, right; you are i 'the right;*

Z. 124—125 ist eine *amphibious section;* nichts hindert uns *But — ghost* und *My lord — this* zu verbinden und so das störende Couplet fortzuschaffen.

II, 1. 56—57:

I saw him yesterday or th 'other day
Or then, or then; with such, or such; and, as you say
There was a'gaming; etc.

Der Reim hat durchaus keine Berechtigung; durch Auffassung von *yesterday* als *tris. fem. ending* vor der Pause und Fortführung der Zeile bis zum ersten *then* ist er fortgeschafft, und zugleich damit auch der 6-Takter (Z. 57).

2) Das *Dumb-show*, 39 Couplets:

III, 2. 165—238; III, 2. 266—271.

XXXIII. King Lear.

Enthält 43 Couplets. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets: 35.

a) Mit erkennbarer Absicht: 34.

I, 2. 199—200; II, 3. 20—21; III, 3. 25—26; IV, 4. 27—28 mit einer unvollständigen Zeile. IV, 7. 96—97; V, 1. 68—69; V, 3. 319—326: 10, Scenen- bezw. Aktschlüsse.

II, 3. 20 zu skandieren:

Enforce | their chârity. || Poor Tur | lygod! | poor Tom!

I, 1. 281—282; IV, 6. 284—285: 2, Redeschlüsse.

I, 1. 283—284; I, 3. 19—20; I, 4. 368—369; V, 3. 3—6: 5 Sentenzen und Gemeinplätze.

I, 1. 183—190; I, 1. 257—268; III, 6. 109—120: 16, Reim des lyrischen Charakters wegen.

III, 6. 109—120 fehlt in FF, ebenso die vorhergehenden von *opressed—behind.* Die Cambr.-Herausgeber halten aus *internal evidence* die Stelle für unshakespearisch, und allerdings klingen einige Verse bei schneller Skansion überaus holperig und hart, namentlich 109, 111, 116; die andern sind nicht schlechter als unzählige andere bei Shakespeare, an deren Echtheit nie gezweifelt ist; aber auch die drei erwähnten lassen sich annehmbar lesen. V. 109 ist nach regelrechter Skansion:

When wé | our bét | ters seé | bearing | our foes

schlecht klingend; wird aber viel flüssiger durch Annahme einer Pause hinter *see* mit nachfolgendem Trochäus:

When we | our bét | ters sée || béaring | our foes

und ähnlich V. 111 scharf skandiert:

Who ál | one súf | fers, súf | fers móst | in th' mínd

klingt hart, ganz anders aber wenn man mit schwebender Betonung von *most* liest:

Whó al | óne súffers, || súffers | most in | the mind.

In V. 116:

When that which makes me bend makes the king bow

erhalten wir durch die gewiß nicht allzu tief eingreifende Umstellung *the king makes* einen glatt fließenden Rhythmus. Ueber die Stellung des Objekts vor dem Prädikat vgl. Abbott § 425, S. 314.

I, 1. 276—277. Die Verse sind vermuthlich von Cordelia *aside* gesprochen und tragen deshalb Reim.

b) Der Reim erscheint zufällig in Couplet IV, 5. 28—29.

2) Unregelmäßig gebaute Couplets: 8.

I, 5. 55—56; III, 2. 81—94. Beide Stellen haben als Worte des Narren absichtlich unregelmäßiges Metrum. Die erste Stelle ist Akt-, die zweite Scenenschluß.

XXXIV. Othello, the Moor of Venice.

Im Ganzen 40 Couplets. Von diesen sind

1) Heroische Couplets: 38.

a) Eine Absicht erkennbar bei 36:

I, 3. 293—294; II, 3. 9—10 mit einer unvollständigen Zeile; II, 3. 64—65; II, 3. 257—258; V, 1. 35—36: 5, Auftreten oder Abgang markierend.

I, 2. 98—99; I, 3. 409—410; II, 1. 320—321; II, 3, 393—394; IV, 3. 105—106; V, 1. 128—129; V, 2. 370—371: 7 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

II, 1. 321 enthält eine Sentenz.

I, 3. 290—291; II, 1. 130—131; III, 3. 379—380; IV, 3. 103 bis 104: 4 Redeschlüsse.

I, 3. 202—219; II, 1. 115—116; II, 1. 133—134; II, 1. 137 bis 138; II, 1. 142—143; II, 1. 149—161: 19 Sentenzen und *loci communes*. Die 4 letzten Stellen beabsichtigen komische Wirkung.

V, 2. 358—359 enthält Othello's letzte Worte vor seinem Tode. Parallelstellen hierzu: Troil. & Cress. V, 8. 9—10; Romeo & Juliet V, 3. 119—120. Vgl. auch unten zu V, 2. 124—125.

b) Der Reim erscheint zufällig in 2 Couplets: I, 2. 88—89; III, 3. 164—165.

2) Unregelmäßig gebaute Couplets 2.

a) Absichtlich unregelmäßig: V, 2. 124—125:

Des. *Nobody; I myself. Farewell:*
Commend me to my kind lord: O, farewell!

vgl. zu All's Well II, 3. 312—313 und als Parallelstellen Hamlet I, 2. 254—255. Troil. & Cress. V, 8. 9—10. Romeo & Juliet V, 3. 119—120 und Othello V, 2. 358—359.

b) Verderbt erscheint ein Couplet und zwar durch falsche Versabtheilung, nämlich III, 3. 298—299.

Die Stelle von 295 an lautet in QQ und FF:

That she reserves it evermore about her
To kiss and talk to. I 'll have the work ta'en out,
And give 't Iago: What he will do with it,
Heaven knows, not I;
I nothing, but to please his fantasy.

Das Couplet markiert Redeschluß und Wiederauftreten Iago's. Die erste Zeile hat nach obiger Abtheilung nur 2 Füße. Vgl. dazu Macb. I, 2. 66. Schon Dr. Johnson faßte *And give 't Iago* als unvollständige Zeile und *What—I*, mit Kontrahierung von *heaven* (Abbot, § 466 und G. König a. a. O., S. 38. 51) als 5-Füßler und erste Zeile des Couplets auf, und Delius nahm diese Anordnung in seinen Text auf. Elze (in Engl. Stud. XI, S. 229) schlug vor: *To kiss and talk to* als unvollständige Zeile und *I 'll—Iago* und *What—I* als 5-Takter.

XXXV. Antony and Cleopatra.

Enthält 15 Couplets. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets: 12.

a) Mit erkennbarer Absicht: 9

V, 2. 189—190: 1, Abgang markierend.

I, 3. 103—104 mit einer unvollständigen Zeile; I, 5. 90—91; IV, 4. 36—37 mit einer unvollständigen Zeile; V, 2. 366—369: 5 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

I, 3. 64—65: Redeschluß. Z. 64 ist zu skandieren:

With sorrow | ful water? || ∪ Now I see, I see —

sorrow als Einsilbler (Abbott, § 463, König, S. 50). Der Vers ist ein Elze'scher Silbenpausler, denn die Pause muß hinter *water*, nicht innerhalb dieses Wortes liegen.

I, 2. 130—131; I, 3. 11—12: 2 Sentenzen.

b) Zufälligen Reim tragen 3 Couplets: I, 1. 57—58; IV, 14. 58—59; V, 2. 354—355.

2) Unregelmäßig oder auffallend gebaute Couplets: 3.

a) Mit absichtlich auffallender Form 1 Couplet: II, 7. 99—109:

98. Men. *The third part, then, is drunk: would it were all,*
99. *That it might go on wheels!*
100. Eno. *Drink thou; increase the reels.*

Ein Couplet aus 2 jambischen Dreitaktern im raschen Dialog; Couplets gleicher Art in Love's Lab. Lost; Rich. III.; Romeo & Juliet.

b) Für verderbt sind zu halten 2 Couplets: III, 11. 73—74; IV, 10. 8—9.

III, 11. 73—74:

Some wine, within there, and our viands! Fortune knows
We scorn her most when most she offers blows.

Das Couplet schließt die Scene. — Die Anordnung der heute angenommenen Lesarten stammt her von Hanmer, der aber *within* strich. Auch diese Konjektur Hanmer's erscheint annehmbar, denn *within* stört, abgesehen davon, daß es den Rhythmus verdirbt, auch den Sinn des Verses. Antonius und seine Begleiter befinden sich ja im Palaste, weshalb sollten sie da noch *within there* rufen. Die Entstehung des Eindringlings *within* ist sehr wahrscheinlich durch eine Diplographie *wine wine* zu erklären.

IV, 10. 8—9:

7. *They have put forth the haven —*
Where their appointment we may best discover
And look on their endeavour.

Nach Dyce's Anordnung Scenenschluß; bei Delius Fortführung der 10. Scene bis zur Verlegung des Schauplatzes nach Alexandria. Da die Verse auch Schlußworte der redenden Person sind, so ist der Reim jedesfalls gerechtfertigt; aber in der vorliegenden Form — 5-Takter und 3-Takter — ist das Couplet völlig analogielos. Herstellungsversuche von Rowe, Malone, Collier, Knight, Dyce, Delius; die Verstümmelung erscheint aber unheilbar.

XXXVI. Cymbeline.

Enthält 47 Couplets und zwar nur heroische.

1) Eine Absicht erkennbar in 43 Couplets:

III, 5. 64—65; III, 5. 68—69; IV, 2. 289—290; V, 2. 9—10; V, 3. 80—83; V, 4. 121—122: 7, Auftreten bzw. Abgang markierend.

V, 4. 121—122 zeigt das Verschwinden der Geister an. Parallelstellen: Macb. IV, 1. 71—72; ib. IV, 79—80. Rich. III., V, 3. 173—176.

VI, 5. 86—87: II, 1. 69—70; II, 2. 49—50 mit einer unvollständigen Zeile; II, 5. 33—34 mit einer unvollständigen Zeile; III, 2. 83—84; III, 5. 165—168; IV, 2. 400—403; IV, 3. 45—46; IV, 4. 51—54; V, 1. 32—33; V, 5. 484—485: 15, Scenen- bzw. Aktschlüsse.

V, 3. 57—58; V, 4. 112—113: 2 Redeschlüsse.

IV, 2. 3—4; IV, 2. 26—29; IV, 2. 33—36; IV, 2. 59—60; IV, 2. 193—194; IV, 2. 357—358; IV, 2. 380—381; V, 2. 6—7; V, 5. 106—107: 11 Sentenzen und dergl.

III, 5. 104—105: Reim, weil *aside* gesprochen.

IV, 2. 286—287; V, 1. 29—30; V, 4. 125—126; V, 4. 129—132: 5 Couplets lyrischen Inhalts.

Die beiden ersten Couplets ebenso wie V, 2. 6—7 (vgl. Sentenzen) sind vom Schlußcouplet der jedesmaligen Rede durch eine reimlose Zeile getrennt, so daß bei den 3 Stellen das Reimschema: *aa b cc* vorliegt.

2) Zufällig sind meines Erachtens die Reime in 4 Couplets:

II, 4. 144—145; III, 2. 10—11; IV, 2. 72—73; IV, 2. 228—229.

Durch ihre Form auffallende Couplets sind in Cymbeline nicht enthalten.

XXXVII. Pericles.

Enthält im Ganzen 232 Couplets. Von diesen sind enthalten in Gower's Reden: 140, in dem eigentlichen Stücke: 92. Gower[1]) tritt auf als Chorus und weist dabei eine gewisse Verwandtschaft mit dem Bastard in King John auf, der auch überall in satirisch-komischer Weise, und zwar auch meist in Reimversen, seinen Beobachtungen Raum giebt. Die Reden Gower's bestehn, ausgenommen den Epilog in heroischen Couplets, aus jambischen 4-Taktern, untermischt mit heroischen Couplets, trochäischen Zeilen und ungleichmäßigen Couplets.

Von den 92 Couplets im eigentlichen Stück sind:

1) Heroische Couplets: 84, alle mit erkennbarer Absicht.

I, 1. 141—142; I, 1. 148—149 mit einer unvollständigen Zeile; I, 2. 31—32; I, 4. 54—55; I, 4. 83—84; II, 1. 10—11; II, 2. 6—7; II, 4. 14—15 mit einer unvollständigen Zeile: 8, Auftreten oder Abgang markierend.

I, 1. 170—171; I, 2. 123—124; I, 3. 39—40; I, 4. 107—108; II, 1. 171—172; II, 3. 115—116; II, 4. 57—58; IV, 1. 102—103; IV, 3. 50—51; V, 3. 83—84: 10 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

---

[1]) Vgl. über ihn: Karl Meyer, John Gower's Beziehungen zu Chaucer und König Richard II. Dissertation. Bonn, 1889.

I, 1. 37—40; I, 1. 57—58; I, 1. 84—85 mit einer unvollständigen Zeile: I, 2. 46—47; I, 2. 99—100; I, 2. 109—110; I, 4. 8—9; I, 4. 18—19; I, 4. 28—31; I, 4. 48—49 mit einer unvollständigen Zeile; I, 4. 95—96; II, 1. 54—55; II, 1. 139—140; II, 1. 148—149; II, 3. 18—19; II, 3. 46—47; II, 3. 68—69; II, 4. 11—12; II, 4. 38—39; II, 5. 63—64; V, 1. 96—97; V, 1. 248—249: 24, Redeschlüsse.

In Z. V, 1. 248—249:

Or perform my bidding, or thou livest in woe;

ist das Praefix *per* zu elidieren (Abbott, § 460; Schipper, Metrik II, § 52; König unter Aphärese) und der Vers als Silbenpausler aufzufassen, um nicht die Satzpause zu zerstören.

I, 1. 45—46; I, 1. 50—51; I, 1. 79—80; I, 1. 103—108; I, 1. 132—133; I, 1. 135—138; I, 2. 38—39; I, 2. 78—79; I, 2. 84—85; I, 2. 92—93; I, 2. 120—121; I, 4. 5—6; I, 4. 45—46; I, 4. 74—75; II, 2. 12—13; II, 2. 34—35; II, 2. 56—57; II, 3. 21—22; II, 3. 25—26; II, 3. 43—44; II, 3. 97—98: 24 Sentenzen, *loci communes* und dergleichen.

Hier, wie im Timon, ist die auffallend hohe Zahl von Sentenzen (noch dazu nur in den beiden ersten Akten) als unshakespearisch zu bezeichnen. Dazu kommen noch 18 Couplets, deren Reime nicht als zufällig entstanden angesehen werden können, von denen 17 (oder jedenfalls 16, da II, 3. 35—36 vielleicht als *aside* Reim trägt) wahllos wieder in den beiden ersten Akten verstreut sind, nämlich:

I, 1. 12—13; I, 1. 32—33; I, 1. 59—60; I, 1. 76—77; I, 1. 98—99; I, 1. 117—118; I, 2. 113—114; II, 1. 6—7; II, 1. 137—138; II, 2. 8—9; II, 2. 54—55; II, 3. 15—16; II, 3. 35—36 (nach Delius *aside*); II, 4. 43—44; II, 5. 16—17; II, 5. 52—53; II, 5. 86—87; IV, 2. 159—160.

2) Unregelmäßig gebaute Couplets: 8.

Sie geben zum großen Theile dem Verdachte der Verderbniß Raum.

I, 2. 61—62; I, 4. 13—14; II, 4. 1—2; II, 5. 71—72: keinem Gesichtspunkt für Reimverwendung unterzuordnen (vgl. die vorhergehende Rubrik); II, 5. 92—93 Scenenschluß; III, 2. 85—86 Auftreten markierend; III, 4. 17—18 Aktschluß; V, 3. 59—60 vielleicht zufälliger Reim.

I, 2. 61—62: Der Wortlaut der Globe-Edition wimmelt von

Z. 58 an von metrischen Unregelmäßigkeiten. Eine annehmbarere Fassung erhält die Stelle vielleicht durch folgende Versabtheilung:

58. *To take thy life from thee* (unvollständige Zeile).
59. Hel. (kneeling) *I have ground the axe myself; do you but strike*
60. *The blow.*
Per. *Rise, prithee, rise. Sit down: Thou art*
61. *No flätterer:* || *I thank* | *thee for it;* | *and heaven* | *forbid*
That kings etc.

In Z. 61 wäre *flatterer* zweisilbig, *heaven* einsilbig auszusprechen; oder auch vielleicht so: *To take — the blow* eine *amphibious section* aus *trimeters* (Abbott, §§ 500—501); *Rise—flatterer* 5-Füßler, *flatterer* zweisilbig, *I thank—forbid* erste 4-accentige Zeile des Reimcouplets.

I, 4. 13—14:

Our tongues and sorrows do sound deep
Our woes into the air; our eyes do weep,
Till tongues fetch breath etc.

Zeile 13 hat nur 4 Accente, gehört aber nicht zu den bei Abbott, § 505, erwähnten. Malone (1780) ordnete an:

Our tongues and sorrows do sound deep our woes
Into the air; our eyes do weep till tongues
Fetch breath that may proclaim them louder, that,
If heaven slumber, while their creatures want. . .

Der störende Reim und die 4-taktige Zeile schwindet dadurch und der Rhythmus von Z. 16 ist bedeutend gebessert.

II, 4. 1—2:

No, Escanes, know this of me,
Antiochus of incest lived not free.

Das Couplet beginnt die Scene. Der Reim ist nicht motiviert, das Couplet markiert keinen Abschluß oder starken Wechsel in der Handlung und erscheint daher unshakespearisch.

II, 5. 71—72:

Thai. *Why, sir, say if you had,*
Who takes offence at that would make me glad?

So die Globe-Ed. nach Malone. Die alten Ausgaben (nur Q_1 hat *say*, in den andern fehlt es) enden die erste Zeile mit *offence*. Ein Grund, diese überlieferte Anordnung zu ändern, liegt nicht vor; das Reimcouplet mit so auffallender Form ist durchaus nicht am Platze.

II, 5. 92—93:

It | pleáseth me | só well, that | I'll see you | wéd
And | thén with what | háste you can | gét you to | béd

oder auch mit Anapästen:

It pleás | eth me só | well, that I'll | see you wéd etc.

Diese Verse sind *doggerel-rhymes*; sie stehn als Aktschluß. Dasselbe Versmaß am Schluß von Taming of a Shrew.

III, 2. 85—86:

The o'erpress 'd spirits. I heard of an Egyptian
That had nine hours lien dead,
Who was by good appliance recovered.

Der Reim ist begründet durch Redeschluß, bezw. durch das Auftreten neuer Personen. Die Globe-Herausgeber halten die Stelle von *I heard* an für verderbt. Malone (1780) endigt die erste Zeile mit *an*; derselbe (1790):

The overpressèd spirits. I have heard
Of an Egyptian that had nine hours lien dead.

Delius wie die Globe-Ed. endigen Z. 85 mit *heard.* — Sollte nicht vielleicht Z. 85 als Silbenpausler gelten müssen?:

The ov | erpress | èd spir | its. — || I heard
Of an | Egyptian || that had . . . . .

III, 4. 17—18:

16. *Shall there attend you* (unvollständige Zeile als Redeschluß).
17. Thaisa. *My recompense is thanks, that 's all;*
18. *Yet my good will is great, though the gift small.*

Schluß des 3. Aktes. Z. 17 ist wieder als Silbenpausler aufzufassen. Ein anonymer Kritiker will *and* vor *that* einschieben.

V, 3. 59—60 ist anzuordnen:

59. Thai. *Lord Cerimon, my lord;*
60. *This man, through whom the gods have shown their power,*
61. *That can from first to last resolve you.*
62. Per. *Reverend Sir,*
63. *The gods can have no mortal officer . . .*

Auf die übermäßige Verwendung von Sentenzen und lehrhaften Aussprüchen und die dadurch, sowie durch die große Anzahl von unvollständigen Versen hervorgerufene Verwandtschaft des Pericles mit dem Timon ist schon hingewiesen worden.

Hiermit ist der Schluß der Einzeluntersuchung erreicht. Die folgende Zusammenstellung soll den Ueberblick ermöglichen über das Auftreten ungleichförmiger Reimcouplets in Shakespeare's Dramen. Wie der heroische Vers im Allgemeinen im Gegensatze zum dramatischen Blankverse abgeschlossenen Bau aufweist, so zeigt speziell das heroische Couplet eine epigrammatische Formenkürze. Wenn nun schon im beweglichen dramatischen reimlosen Rhythmus eine große Anzahl anscheinend unbotmäßiger Zeilen mit Hilfe der Metrik oder bisweilen auch gelinder Textkritik als *ordinary lines* sich darstellen, und wenn die übrig bleibenden längern oder kürzern Verse nicht wahllos in der Rede verstreut sind, sondern im Allgemeinen nach festzulegenden Gesichtspunkten verwendet auftreten, so ist all dies sicherlich noch viel mehr der Fall bei gereimten Versen, speziell beim syntaktisch geschlossenen Couplet.

Folgende Resultate nun ergeben sich für die Verwendung solcher anscheinend oder wirklich ungleichmäßiger Couplets, mit Ausschluß der Knittelverse, in Shakespeare's Dramen:[1])

1) Couplets, deren 1. Zeile kürzer ist:

a) 1. Zeile 1 Takt: 0.

b) 1. Zeile 2 Takte: Merry Wives V, 5. 59—60. — Merch of Ven. II, 5. 54—55, durch Aenderung der Versabtheilung 5-Takter herzustellen. — Macbeth I, 2. 66—67. — Othello III, 3. 298—299, falsche Versabtheilung; 5-Takter leicht herstellbar.

c) 1. Zeile 3 Takte: Love's Labour's Lost V, 2. 49—50. — Richard II. V, 2. 54—55: Reim zufällig oder fortzuschaffen durch Aenderung der Versabtheilung. — Richard II. V, 6. 24—25. — Hamlet I, 5. 124—125; Pericles II, 5. 71—72; III, 2. 85—86: falsche Versabtheilung.

d) 1. Zeile 4 Takte: Measure for Measure II, 2. 186—187. — Com. of Errors III, 1. 105—106 (?): Z. 105 vielleicht 5-Takter? All's Well II, 3. 312—313. — Richard II. V, 5. 67—68. — Richard II. V, 5. 98—99 (?) Reim zufällig? — 1 Henry VI, IV, 7. 92—93 vgl. unter Nr. 3. — 1 Henry VI. V, 3. 108—109 (?) — Timon IV, 3. 538—539: vgl. unter Nr. 3. — Hamlet I, 2. 254—255. — Othello V, 2. 124—125. — Pericles I, 2. 61—62 (?): Falsche Versabtheilung? — Pericles I, 4. 13—14 (?): Reim zufällig? ib. II,

[1]) Es sind hierbei nicht berücksichtigt die anscheinend kürzeren oder längeren Verse, die sich ohne Mühe durch erlaubte metrische Hülfsmittel zu 5-Taktern herstellen lassen.

4. 1—2 (?) verderbt? ib. III, 4. 17—18 (?): 5-Takter durch Annahme des Fehlens des Auftaktes im 2. Hemistich herzustellen (Ersatz der Thesis durch die Pause). — ib. V, 3. 59—60 (?): Reim hervorgerufen durch falsche Versabtheilung. — Hieran schließen sich noch 3 ungleiche Couplets gleicher Art, die als Feenreden ausnahmsweise (statt der gewöhnlichen trochäischen 4-Takter) die Form 4-Takter und 5-Takter aufweisen: Mids. N. Dream II, 1. 14—15; II, 1. 42—43; III, 2. 100—101.

2) Couplets, deren 2. Zeile kürzer ist:

a) 2. Zeile 1 Takt: 0.

b) 2. Zeile 2 Takte: 0.

c) 2. Zeile 3 Takte: Antony & Cleop. IV, 10, 8—9: offenbar verderbt.

d) 2. Zeile 4 Takte: Com. of Errors II, 2. 191—192: wahrscheinlich verderbt. — Rich. II. II, 1. 22—23: nur scheinbar Couplet.

3) Couplets, deren 1. Zeile länger ist (es handelt sich hierbei vorwiegend um 6-Takter): Love's Lab. Lost V, 2. 47—48 (?): 5-Takter durch Kontraktionen herzustellen (?); vielleicht auch Knittelvers. — Rich. II. V, 3. 101—102: 1. Zeile Alexandriner, 5-Takter vielleicht durch Kontraktionen herstellbar. — 2 Henry IV. III, 1. 30—31: 1. Zeile Alexandriner, 5-Takter durch Aenderung der Versabtheilung. — Henry V. V, 1. 93—94: 1. Zeile Alexandriner, vielleicht 2 Silben eingeschoben, vielleicht auch ungleichmäßiges Metrum, weil die sprechende Person (Pistol) eine komische Figur ist. — 1 Henry VI. IV, 7. 92—93: (vgl. unter 1d); Herstellung eines andern besser belegten ungleichen Couplets durch Aenderung der Versabtheilung. — Troil. & Cress. V, 6. 30—31: wahrscheinlich die ganze Stelle unecht. — Timon I, 2. 12—13: 1. Zeile Prosa oder *doggerel-rhyme*. Verderbniß? — Timon II, 2. 241—242: 1. Zeile Alexandriner mit überschüssiger Silbe vor der Pause. Verderbniß, entstanden durch Füllwort? — Timon IV, 3. 538—539: desgl., durch Aenderung der Versabtheilung Herstellung eines Couplets aus 4- und 5-Takter vgl. 1d). — Macb. I, 2. 64. 65: 1. Zeile schlechter Alexandriner; 5-Takter herzustellen durch allerdings harte Kontraktionen, vielleicht Verderbniß durch Füllwort. — Macb. IV, 1. 153—154: 1. Zeile Alexandriner; 5-Takter herzustellen durch starke Kontraktionen, vielleicht Verderbniß vorliegend. — Othello III, 4. 21. 22: in den Ausgaben nicht als Couplet gedruckt. 1. Zeile Alexandriner, Worte des Clowns, daher abweichende Form, vgl. Henry V. V, 1. 93—94.

— Antony & Cleop. III, 11. 73. 74: 1. Zeile 6-Takter, aber nicht Alexandriner; Verderbniß durch Füllwort?

4) Couplets, deren 2. Zeile länger ist. Es handelt sich wieder vorwiegend um 6-Takter. Merry Wives V, 5. 80—81: 5-Füßler durch Aenderung der Versabtheilung. — Love's Lab. Lost IV, 3. 141—142; IV, 3. 220. 221 (?): verderbt? ib. V. 2. 337—338: verderbt oder Knittelverse. — Taming V, 2. 174—175: Alexandriner wahrscheinlich durch Einschiebung eines Füllwortes entstanden. — Rich. II. II, 2. 24—25: 6-Takter, aber nicht Alexandriner, wahrscheinlich verderbt. — 3 Henry VI. III, 2. 109—110: Alexandriner, entstanden durch Füllwort? — Hamlet II, 1. 56—57: 6-Takter, nicht Alexandriner, wahrscheinlich falsche Versabtheilung.

5) Couplets, deren beide Zeilen länger sind (Couplet aus Alexandrinern): Two Gentlemen I, 2. 39—40. — Merry Wives II, 2. 215—216 wahrscheinlich Citat. — Love's Lab. Lost. IV, 2. 121—122: Schlußcouplet eines aus kreuzweise gereimten Alexandrinern bestehenden Sonetts, also einer lyrischen Einlage. — Taming I, 2. 227—228; Timon IV, 3. 538. 539: Alexandriner fraglich. — Unbeanstandet als Couplet aus Alexandrinern innerhalb der Handlung selbst bleibt also nur Two Gentlemen I, 2. 39—40. — Pericles II, 5. 92—93: Alexandriner und Knittelvers oder besser 2 Knittelverse.

6) Couplets, deren beide Zeilen kürzer sind.

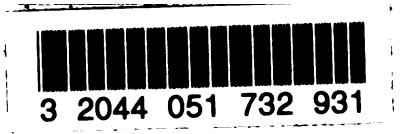
a) Regelmäßige Couplets aus viertaktigen, meist trochäischen, seltener jambischen Zeilen vorzugsweise verwendet in Feenreden. Innerhalb der Handlung selbst viertaktige trochäische Verse nur: Much Ado V, 3. 9—10; V, 3. 22—23. — Einmal finden sich jambische 4-Takter (1 trochäischer 4-Takter eingemischt) als Worte des Narren: Hamlet III, 2. 81—94.

b) Dreitaktige jambische Couplets in den raschen Wechselreden in Love's Lab. Lost II, 1. 123—128; II, 1. 186—193; II, 1. 202 bis 203; II, 1. 209—212. — As You Like It II, 4. 61—62; V, 4. 126—127. — Rich. III., I, 4. 171—172. — Romeo & Juliet I, 1. 190—191 bezw. 191—192. — Ant. & Cleop. II, 7. 99—100.

7) Ganz auffallend und ohne Analogie ist: Love's Lab. Lost IV, 3. 93—94: 1. Z. 3-Takter, 2. Z. Alexandriner. Das Stück wimmelt von metrischen Unregelmäßigkeiten, und da mag auch diese untergelaufen sein.

Lebenslauf.

Am 25. November 1860 wurde ich, Julius Heuser, als zweiter Sohn des † Rechtsanwalts und Notars Julius Heuser und seiner Gattin Ida, geb. Neussell zu Rodenberg, Kr. Rinteln geboren. Meinen ersten Unterricht erhielt ich in der Volksschule meiner Vaterstadt und von einem Privatlehrer; von Ostern 1873 an besuchte ich das Gymnasium zu Rinteln, das ich Herbst 1870 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Ich widmete mich danach in Leipzig, Berlin und Halle dem Studium der neuern Sprachen. Im Juni 1885 legte ich das Examen pro fac. doc. ab, diente dann vom 1. Okt. dess. Jahres bis dahin 1886 als Einjährig-Freiwilliger in Minden und begab mich darauf nach Paris, wo ich bis zum Juli 1887 blieb. Ostern 1888 trat ich mein Probejahr am R.-G. zu Cassel an; seit Ostern 1889 versehe ich eine wissensch. Hilfslehrerstelle an der damaligen Realschule, der jetzigen O.-R. Vorstehende Arbeit verdankt ihre Entstehung der Anregung des leider zu früh verstorbenen Prof. Dr. Elze; reiche Föderung wurde mir später bei ihr zu Teil durch Herrn Professor Dr. Vietor, dem ich dafür an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank ausspreche.


3 2044 051 732 931

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.